وجع الحالمين

قراءة في اللون والخط

كمال ممدوح حمدي

الكتاب: وجع الحالمين (قراءة في اللون والخط)
الكاتب:كمال ممدوح حمدي
الطبعة: **2018**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)
5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575
فاكس : 35878373

http://www.apatop.comE-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة إثناء النشر

حمدي، كمال ممدوح
وجع الحالمين (قراءة في اللون والخط)/ مصطفى نصر
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
.. ص، .. سم.
الترقيم الدولى:**2 – 578 – 446 –977 –978**
أ – العنوانرقم الإيداع :**19324 / 2018**

وجع الحالمين

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

يقولون : نحتاج الفن كي نستطيع الحياة ..

نحن غيبنا هذا الاحتياج..

ولابد أن الحياة التي نحياها ليست هي الحياة..

أظن أننا بأمس الحاجة الى تأسيس علاقة مختلفة..

من خلال قراءة مغايرة ..

الأهداء

الى أحفادي الأعزاء :

- احمد يحي حسن صبري
- مريم وسلمى ومحمد ويوسف أحمد كمال حمدي
- ياسين وعمر أحمد أسامة

هؤلاء هم الصحاب والرفاق والأحباب، وأساتذتي الذين علمني كل منهم شيئا جديدا وهاما، أظل مدينا لهم بالعرفان .

ك.م.ح

شكر وتقدير

- أدين بشكر وتقدير ليس لهما حد، وقبل كل شئ، للرجل الطيب النبيل المرحوم تركي عبد الله السديري رئيس تحرير جريدة " الرياض " السعودية آنذاك.. ورمز كبير من رموز الصحافة العربية وأساتذتها العظام، فقد أعطاني مساحة من قلبه أشد رحابة من مساحات النشر، وخصص لهذه الزاوية ما يعادل نصف صفحة من جريدته يوميا، وعلى امتداد سنوات طويلة ، وأنا في نهاية الأمر بالنسبة لبلده وجريدته " مجرد أجنبي مقيم " أتى من مصر !... لا أحد يصنع ما صنع..

يطول الكلام وتحتدم المشاعر لهذا الرجل فأعجز عن الكتابة.

- لو أردت أن أتقدم بالعرفان لكل الذين ساندوني حبا وتقديرا، بالكتابة التي وضعتني في بؤرة للخجل والدهشة، لما اتسع المكان، حاولت أن أجمع بعض هذه الكتابات فغيبها عني زمن طويل مر، لكن أثرا جميلا تركته في القلب ما يزال يتردد مع النبض، ما كتبه شاعر سعودي كبير مثل محمد العلي – رئيس تحرير جريدة اليوم آنذاك أكثر من مرة، وجدت بعضا منه، وما كتبه الشاعر السعودي الصديق

صالح الشهوان في زاويته "مجاز " ، وما كتبته الناقدة والصحفية الكويتية الكبيرة ليلى أحمد، والناقد السعودي الفذ حسن محمد الشيخ في " أبعاد ثقافية" ، والأديب الكبير عثمان العمير في " المدينة "، والصديق الشاعر نايف رشدان، والاعلامي الكبير، شيخ الصحفيين ، محمود علام في الامارات العربية، وغيرهم وغيرهم..

يبقى ثلاثة من الأصدقاء ما يزالون حتى اللحظة يقاتلون ترددي،

- الصديق الأستاذ الدكتور جابر عصفور، الذي طلب مني كل ما نشر من الزاوية ليصدره في كتب، وقتها كان رئيس المجلس الأعلى للثقافة، قلت له : " ما نشر يزيد على ثلاثة آلاف زاوية، قال أصدرها في مائة كتاب دفعة واحدة، وقلت له سأقدمها للمجلس عندما تتركه أنت.. وحين أصبح وزيرا للثقافة زارني ليقول: لقد تركت المجلس فهل تذكر وعدك؟ قلت: " وهل صدقت ؟ "
- الصديق الدكتور خالد غازي، الذي يواظب على زيارتي يوم الجمعة من كل أسبوع، لا يسأل الا سؤالا واحدا : " خلصت ؟" وأقول حالا ان شاء الله، ومر أكثر من عام ، لم يتغير السؤال ولم تختلف الاجابة . له كل التقدير والاحترام.
- الصديق والزميل الحبيب محمد سمير ... شاب في العشرينيات، ثقافته شاملة وعميقة ومذهلة، كيف اتسعت

سنوات قليلة للعمر لهذا الفيض ؟. يسألني كل يوم، ويلح في رغبته تقديم المساعدة وبأي شكل، يمتلئ بالتلهف على اصدار شئ تاركا همومه الخاصة ليشاركني همومي . له علي فضل كبير مثلما لكل الذين ذكرهم أو تذكرهم..

- هنا لا بد أن أشير – بتقدير كبير أو بعتب أكبر – للغالية " غادة كمال " ابنتي الكبرى، فلم أكن أحتفظ بقصاصة واحدة من آلاف المقالات، وعندما عدت فاجأتني بكل حرف كتبته مؤرشفا وموثقا بالتاريخ ومحفوظا في ملفات أنيقة ... لم أعرف هل أعطتني عمري من جديد ، أم حملتني بعبء لا يحتمل؟ فقد كنت قد صرفت النظر عن كل شئ ، جزاها الله كل خير ، وحفظها لي ولابنها الغالي وزوجها ، وأعانني على أن أكون خير سند لها .

تمهيد

في اصدار سابق عن مؤسسة اليمامة الصحفية لكتاب يحمل هذا العنوان " الضفة الثالثة " وضعت في مقدمته " زعما مارقا " ، قلت " ليس هناك تاريخ للفن " على نحو ما نعرف عن سائر مجالات المعرفة.. هناك تاريخ للفكر الاقتصادي بدأ ربما بكتاب قديم مثل الـــ "

أويكنوميكوس **oiknomicos**" اوقبله ونما وتطور وداخلته نظريات زمنا بعد آخر مع اتساع التجربة الانسانية، وتاريخ للصناعة والزراعة ، بل والأدب .. أما الفن فقد تعود رسوم انسان الكهف القديمة لتحتل مكانتها كصرعة جديدة في الفن تمسك بكل ادعاءات الحداثة ، وربما لهذه القناعة تم تعبئة الكتاب بهذا العدد من الموضوعات عشوائيا من ثلاثة آلاف موضوع كيفما اتفق ، دون أي اختيار، ربما لم تكن كافية للتأكيد على أن الفن ليس له تاريخ .

ومنذ عام تقريبا فوجئت بمقال في صحيفة " أخبار الأدب " للصديق الزميل محمد سمير عن ذلك الاصدار السابق من " الضفة الثالثة " ، واختار عنوانا للمقال " هل للفن معيار ؟ ! " أذهلني العنوان، ما زلت منذ اللحظة الأولى التي قرأت فيها هذا العنوان والى اللحظة الحالية متوقفا مع التساؤل أقلب أشكال الاجابات الممكنة بالنفي أو الاثبات .. هل للفن معيار ؟ ! فأراها " غير ممكنة " !

كذا يكون تساؤل الصديق محمد سمير في عنوان مقاله، وحده، أعني العنوان وحده، مقدمة كافية شافية لهذا الكتاب، وتكون فصول الكتاب كله محاولة لاجابة لا تغني ...

* * *

هذا عن دور أنيط بهذا الحشد من الموضوعات في القاء حبة ضوء لتلمس درب يساعد على الاجابة على تساؤلين معلقين : هل للفن تاريخ؟ وهل للفن معيار؟ أما عن شكل هذه الكتابة عن الفن فقصة أخرى...

لدي يقين أن الفن قادر على الامساك بوهج التجربة الانسانية واشعالها، وأن كلمات الكتابة عن الفن مهما تأنقت تطفئ ذلك الوهج ! فالفن له أدواته من المنظور والرؤى، ومن الخط والمساحة اللونية ، ومن تجاور الأشكال في وئام أو صدام ، أما الكتابة عن الفن فأدواتها كلمات قد تستعين أو تستجير بالخيال والمحسنات البلاغية لكنها في النهاية ، وفي أحسن الأحوال لا تتجاوز الوصف من الخارج.. هنا منطقة عجز لا سبيل الى اجتيازها أو تجاوزها، وهنا آثرت الابتعاد في الكتابة عن كل ما يقيدني داخل التقليدية بأشكالها المألوفة، ومن بينها " الدراسة الأ كاديمية الموثقة".. هذا مجال آخر لا أزعم امتلاكي له أو قدرتي عليه له أصحابه من المتخصصين والدارسين، فضلا عن توفر وسائل البحث فيه عبر وسائل الاتصال، بالضغط على عدة أزرار في الحاسب الآلي يمكنك أن تعرف كل شئ عن فنان أو عمل من أعماله، والكاتب هنا – حين يعتمد

على هذه المعلومات – لا يكون أكثر من حطاب قام بجمع المادة، أما وجوده هو فلا يكون له أي مثول الا في الترتيب والتصنيف ونشاط الجمع والتحليل اذا شاء، وجود محدود – كجملة اعتراضية – لا يترك سانحة لعلاقة الدارس في تلقيه للعمل الا غبر دراسات متواترة وليس عبر علاقة حميمية خاصة .. بالنسبة لي فضلت أن أقف هنا، عند الجملة الاعتراضية المشيرة للعلاقة بين العمل ومتلقيه، وأن أبسطها لتستوعب الكتابة كلها وحسب !

هل لهذه المحاولة أي أهمية ؟ أجيب على الفور : وحدها ، لا . لأن ما قد رأيته سترى – ربما – غيره، وسيرى شخص آخر غيري وغيرك خلاف ما رأيناه، فان تكررت هذه الرؤى وتكاثرت كان انجازا بقيمة مقاربة لقيمة الفن ..

مر أكثر من ربع قرن على هذه الكتابة، منذ التسعينيات أو قبل ذلك بقليل، وضعت التاريخ لكل زاوية، ولكني لم أغير حرفا، كثيرا ما بدا لي أن جملة يمكن أن تعدل الى صياغة أفضل، فلم أعدلها وتركتها " كوثيقة " شاهدا على شخص – ليس هو أنا الآن – كان يفعل هذا منذ ربع قرن ، ودون أن أناقش : هل كنت أمينا معه ؟ هل كان يجب أن أعدل وعلى أن أعتذر الآن؟ ولماذا أعتذر والزوايا كلها وضعت في الكتاب دون اختيار أو قصد ؟ .

مقدمة

1- في تاريخ الفن:

> منذ أكثر من ألفي سنة، في منتصف القرن الأول قبل الميلاد، كان هوراس يقول حكمته الباقية: "الحياة قصيرة والفن باق " (***Ars longa, vita brevis***)، وفي عصرنا يعيد علينا أديب مثل نيكوس كازانتزاكيس صياغة جديدة لحكمة هوراس "ما أن نقف مبهورين أمام روعة عمل فني، حتى يتملكنا الاحساس بأن متعتنا يتهددها فراق أبدي، فالحياة مصيرها إلى فناء .. ".

هذه حقيقة تجلوها دراستنا للتاريخ السياسي أو الاجتماعي، في مواجهة لدراستنا للفن، فالأحداث العظمى قد مرت وانقضت، ولم يتبق منها إلا سطورٌ في دفاتر التاريخ، كلمات سجلت حتى لا تسقط من ذاكرة الزمن، تنكمش وتزداد انزواءً كلما تواترت تراكمات جديدة، الفصل الذي كان يزدحم بسيرة بطل التم في زاوية منه، مفسحاً من موقعه مكاناً لسيرة جديدة، أو لعصر جديد. كذا حروب القبائل الرومانية، وتأسيس ريموس وروملوس لروما مما تغنت به الملاحم، لم يبق منه إلا قصة ذئبة كانت قد أرضعت التوأم، وانتصارات امبراطور مثل أغسطس، لم يبق منها إلّا ما لامس طرفاً من فن.

في الفن يبقى الأثر، تلمسه متى شاءت اليد، وتصافحه ماثلًا العيون، وإن كانت قد عبرته أو تساقطت حوله آلاف من السنين، محتفظاً في ضميره بدفء من يد الفنان، كأنما للتو نفض عنه يده، يهمس إلينا بغير صوت، يبث طرفاً من شكوى الفنان أو بعضاً من ألمه، يشي بالمخبأ من أسراره، ويفضح على الملأ عصراً خرج فيه ..

ليس بوسع قائد أن يعيد علينا معاركه الشهيرة حتى نتوثق مما دونه عنه التاريخ، ولكن الفنان، في كل لحظة من كل عصر، ولكل عابر يتوقف لحظة عند عمله، يعيد نفس "الفعل" بنفس "الأسلوب" مشحوناً بنفس "اللغة" .. ذلك المجسم الذي شكله فنان كبير مثل براكسيتيليس، يصاغ من جديد ألف مرة إن توقف أمامه ألف زائر، وألف مرة أخرى مع كل ألف لحظة تمر عليه، ويكرر الخطاب نفسه ألف مرة، ويتأهب لألف معاودة حين نرتحل ويبقى في مكانه .. !

ليس للفن "تاريخ" بهذا المعنى الاصطلاحي؛ لأن الوحشية كاتجاه جديد في عصرنا راحت تستلهم نفسها من أعمال فنية قديمة كان الناس قد تعارفوا على وصفها بـــــ "البدائية" لقد أعادت لها الوحشية زمناً حاضراً، وأسقطت عن كاهلها ماضياً عتيقاً، فأخرجتها من سياق زمني "للتاريخ" يقفز ذلك القديم في الزمان ويتجاوزنا – بحاضرنا – لنلهث خلفه .. واتجهت الغرائبية إلى ما تنتجه القبائل المعزولة عنّا في المكان، ووجدت في "فطرتها" سحراً يغري بالركض خلفه، ولا تزال رسوم الكهوف تعجز أبناء عصرنا بقدرتها السحرية المستحيلة على الخطاب ..

في الفن لا تكون مطروحة أحكام القيمة، لا يتطور أو ينتكس وإن تغيرت أساليبه، بمعنى أن فناً فجاً كما يرى أحدنا، أنتجه عصر فجّ، هو حقيقة فن أصيل له قيمته التي لا قياس لها؛ لأننا لو أصدرنا حكماً بتخلف فن أنتجه عصر قديم، نكون قد اعتمدنا ما ينتجه عصرنا نقطة للقياس، فماذا لو بدّلنا الاتجاه، ليحكم الأقدمون على مدارسنا الحديثة قياساً إلى ما كانوا يبدعونه ؟ ألا يصفونها بالتردي والتخلف المهين؟! فإذا كانت الفنون القديمة لا تخضع للمقاييس الجمالية الآنية، إن خالفت الذوق العصري عدت متخلفة، طرأ عليها تطور اكتمل في عصرنا، وإذا انشقت عليها اتجاهات حديثة عدت الأخيرة خرقاً يطيح بتقاليد فنية عريقة وبتراث طويل، ففي الحالين حكم "بالقيمة" لا يليق بفرادة الفن؛ لأنه ضمنا يكون كتابة زائفة لتاريخه!

هناك كلمات جميلة لإليوت ***T.S. Eliot*** في مجموعة مقالاته عن "التقاليد والموهبة الفردية" تقول: "إن ما يحدث حين يخرج إلى الوجود عمل فني جديد، هو شئ يحدث الآن، وفي نفس الوقت يحدث لكل أعمال الفن التي سبقته .. فنماذج الفن الباقية تشكل فيما بينهما نسقاً مثالياً، يتغير ويعيد صياغة نفسه وتعديلها مرة أخرى مع دخول عمل فني جديد بينها .. !" هذا معناه أننا لن نمسك بفن عصر من العصور، ونلقي به خلفنا باعتباره مرحلة ماضية من "تاريخ" الفن، حتى نفاجأ مع ظهور عمل جديد بأنه قد قفز أمامنا ليواجهنا من جديد، باعتباره حاضراً، أو مستقبلاً يجيئ .. فكيف نجد جرأة أن نكتب شيئاً، وندعي أنه يصح أن يكون "تاريخاً للفن" ؟!

هذا كلام معظمه سبق أن نشر – منذ عامين – في الضفة، أستعيده في المقدمة اعتذاراً عن نصيحة صديق، أن أقدم لهذا الكتاب بفصل مطول عن "تاريخ الفن" ..

2- المنهج:

حين شرعت في اختيار مادة "تملأ" صفحات هذا الكتاب، وجدتني أمام عدد من الزوايا يزيد عن ثلاثة آلاف .. وجدت عدداً يملأ أكثر من كتاب عن مدرسة مثل الانطباعية، أو عن فنان مثل ديجا أو مثل تيرنر، ووجدت أن الكتابة اليومية المتلاحقة للزاوية، وتعجل الوقت، والتزام الكتابة لا محالة، قد ألقت كلها بين يدي بهذا الركام الذي لا يملك قدرة على مجابهة الاستحياء من أن أواجه القارئ بـــ"كتاب" .. فكرت بإعادة الصياغة لما اختار، ووجدت في ذلك اعتداءً على ما أصبح في ذمة يوم مضى أو عام سبق .. أعجزني الاختيار فمددت يدي – مغمض العينين – وحملت ما يحمله هذا الكتاب دون أن أغير حرفاً فيما سبق نشره ولم يعد من حقي أن أعتدي عليه ..

ورد بخاطري أن أرتبه وفقاً لتاريخ النشر، أو أن أصنفه إلى مدارس أو اتجاهات، أو أن ألتزم بالمراحل الزمنية – من حيث العصور التي أنتجت أعماله وتواليها – وخطر ببالي أن ألحق بالكتاب فهرساً بأسماء الأعلام ورقم كل صفحة تكرر فيها ذكر الفنان، وأن أضع قائمة مطولة

بدوائر المعارف وموسوعات الفنون، وكتب الفن، ودواوين الشعراء، لا أترك شيئا حتى جلد الرأس الذي علق به شئ من أيام الدراسة، ولو تاريخ ميلاد فنان، وأجعل من ذلك كله قائمة بالمراجع، ولكني وجدت في كل ما راودني ادعاءً لا يليق بخلع مسحة من "أكاديمية" مدعاة على زاوية حرصت طوال عمرها على الانفلات منها .. لا أريد أن يظن قارئٌ أن ما تضمه زاوية من الزوايا هى "معلومة"رياضياتية يجب أن تؤخذ كما هى، ولا أريد أن يتبنى متذوق، ما جمع إليه، أو نكص عنه حسٌ شخصي خاص، أفلت مني أثناء الكتابة .. هى ببساطة تجربة تذوق، يقينا تختلف عن تجربة آخر، بل عن مشاعري حين أرى اللوحة مرة ثانية ..

ربما وجدت هذه الطموحات فرصة أخرى، في مشروع آخر، يأتي على نحو مخالف، وإنما هنا آثرت أن تصل "الضفة" – في الكتاب – بنفس طبيعتها وشكلها، وبتبني غياب المنهج المحدد منهجاً لها، حرصاً على علاقتها بقارئ عزيز وكريم تابعها بصبر، وكرر رغبته في "تجميعها" كما هي.

كمال ممدوح حمدي

وجع الحالمين!!

"هذيانك الغاضب نفسه، هو نفس عقابك .. ليس هناك تعذيب أقسى من ذلك .. ليس هناك تعذيب أوجع مما يجلبه المرء على نفسه، بالكبرياء والحب الردئ ..".

هذا ما يقوله تشابانيوس في "جحيم" دانتي، ويهذي به حسن، بطل بدر الديب في "إجازة تفرغ" .. واستحضره الآن في الرأس والقلب، على ضفة ثالثة ..

ودانتي، فنان يصوغ شخوصه على وجع من أوجاعه، وبدر الديب، فنان يجعل بطله فناناً، على غراره، ليملك قدرة البوح عنه، ويحمل عنه وزر الهذيان الغاضب، أو رزء العقاب من جنس الخطيئة، كبر **Hybris** وحب ردئ .. هنا الجرح الذي يمتد ما بين الأبد وبين القلب.

الفنان معصوم بالفن، ومسكون بالحب، من الفن تشمخ كبرياؤه حد التعالي، ومن الحب ينسج أوجاعه، وكلاهما يعطي لــ"الهوبريس" معنى الخطيئة.

هنا سقطة بيجماليون، ملك قبرص الأسطوري، حين عشق وهماً، امرأة لا وجود لها لم يرها ولا يعرف لوجهها أقل التفاصيل، صنع لها مجسماً على هواه وأودع فيه كل الحلم ..

لقد كانت امرأة فوق حدود المحال، ليس لها شبيه بين البشر، لا يمكن إلا من مفردات الخيال الذي تعالى على الحقيقة، ولكنها صماء جامدة، حجر لا يملك دفئاً ولا نبضاً .. وبين غاية الامتلاك وغاية الفقد يهذي بيجماليون، يدعو أن تكون له زوجة على غرار المثال، وتستجيب افروديتا لدعائه بكرم يفوق الحلم، ويحمل في ثنياه أفظع العقاب، كذا هى لا تعطي بلا حساب، لقد سرى الدفء والنبض في مثاله، ليكون هو العقاب وجزاء الخطيئة، امرأة ظل قلبها الذي قد من الصخر جامداً، يتمرد عليه، ويصنع لنفسه كبرياء أخرى ليس هو ضمن حدودها ..

هذا الفنان يستجير بالفن ليصنع منه أسطورته، ولكن خطيئته أن يعتدي على الحياة بالسعي إلى أن يعيش الأسطورة، فلا يظفر إلا بحب رديء .. أو بهذيان غاضب، يصنعه ليكون هو نفسه عقابه ..

هذا سياق آخر غير سياق دانتي وبدر، ولكنه نبع أبدي يستمد منه تشابانيوس، وحسن، جوهراً في طبيعة الانسان، أو الفنان، مثلما استمد مارستون – مباشرة – روح قصيدت "مسخ صورة بيجماليون" (**1598**م) أو وليام موريس حكاياته في "الفردوس الأرضي" (**1868** – **1870**م) أو جلبرت في "بيجماليون وجالاتيا" أو شو في "بيجماليون".



مارسياس، معلقاً ومعداً لسلخ جلده حيًّا، جزء من مجسم روماني على غرار أصل يوناني يعود إلى القرن الثاني قبل الميلاد .. موجود في متحف الكونسرفاتوري بروما.

هل يمكن أن يكون طرح الفن بديلاً للحياة إلا ضرباً من ذلك الهذيان الذي يكون هو نفسه العقاب؟

لاؤداميا، زوجة بروتيسيلاوس، أحد أبطال تساليا ممن شاركوا في حرب طروادة، هى الأخرى مارست عذابها في الهذيان بين الفن والحب، بوجع الكبرياء والحب الرديء.

سافر الزوج مع الجيوش إلى طروادة وترك الزوجة، كان يمتلئ بحماس الشباب وهوجه. فلم تكد السفن ترسو إلى الشاطئ حتى اندفع إليه، ليكون أول من قتله الطرواديون.

استولى الحزن على لاؤداميا، حزن موجع تكتمته في القلب، حتى رقت السماء لآلامها، فعاودتها هيئة بروتيسيلاوس ثلاث ساعات يستدرك فيها وداعاً لم يكن قد تم بينهما عند الرحيل، ثم يختفي ..

لكن لاؤداميا لا تريد أن تسلم بالفقد، فتصنع له مجسماً من الخشب، تستجير بالفن ليأتي لها بالمحال، تعيش مع المجسم حياة كاملة، تصنع لنفسها الأسطورة وتعيشها، لتعطي للوهم خلوداً كخلود الروح ..

يكتشف حموها أمر المجسم فيحرقه. وتلقي بنفسها – لاؤداميا – وسط نيران المحرقة، لتموت مع زوج وهمي .. يكتب وردزوورث قصيدته "لاؤداميا" ليلتقط من روح تلك المرأة صورة لأوجاع النفس، التي تصنع أحلامها لتكون هى نفسها العقاب، كبرياء آخر، يتعالى على الاعتراف

والتسليم بفجيعة الحقيقة في الحياة، فيستولد من أوهام الحب الرديء فجيعة الموت.

الفن يصنع وجوداً مقابلاً، هذا أيضاً ما يقوله بدر الديب في روايته، ليس مشابهاً أو مسايراً أو محاكياً، بل امتداداً تتجسد فيه القيم المفتقدة في الوجود، أنه – أي الفن – لا يستمد قيمته من أنه مشابه للوجود وإنما من حيث هو الصانع للقيمة فيه .. وليس كل مظهر من مظاهر الحياة البشرية إلا فناً ناقصاً لم يصبر عليه البشر فاختزلوه في شكل آخر من أشكال النشاط البشري الذي يخدم احتياجات الأبدان ..



bartolomeo manfredi apollo and marsyas

مارسياس وأبوللو

لكن سقطة البطل في التراجيديا اليونانية، الهمارتيا ***Hamartia***، القائمة على الهوبريس (الكبر) والتي تفضي به وفق قانون للضرورة ***Anankaion*** إلى الدمار هى نفسها سقطة الفنان، تلك الهمارتيا، القائمة على الهوبريس ايضاً، التي تجعله يصدق أن وجوداً آخر، بدأ من لحظة المفارقة لوجود معاش، يمكن أن يكون بديلاً كاملاً، للحياة فيه بدلاً من العيش في الحياة، حين لا يكتفي بدفء النار فيمسك بلهيبها، يصنع في لحظة واحدة المثال والعقاب في جسد واحد، لا ينال أحدهما إلا معقوداً على الآخر، وهى نفسها سقطة المحبين القائمة على كبر، يصنع من الآخر صورة المثال المضفورة بالعقاب، فليس المحب إلا مشروعاً فاشلاً لفنان كبير، أحرقته النار حين تجاوز حدود التوهج والنضج، وليس من حظ الانسان ان تمر السقطة دون عقاب يستولى على الفنان بحالات العذاب في الهذيان، ويقود بطل المأساة إلى الدمار، وينذر الحالمين بعقاب ثاميراس، فقد البصر، أو عقاب مارسياس في سلخ الجلد من فوق البدن الحي .. ! ([1])

[1](ثاميراس موسيقي شهير، أحب الموسيات ربات الفنون، وظن ان بوسعه ان يأسرهن بموسيقاه، فتحداهن، وعندما مُنى بالهزيمة فقأن عينيه، وسلبن منه صوته الرخيم، وهشمن إلى غير رجعه قيثارته.
ومارسياس موسيقي أيضاً، ظن باستعلائه ان بوسعه ان ينتصر على سيد الموسيقى، فلما هزم، عقله أبوللو وسلخ جلده حياً ..).

أجنحة النوم



"تسابيح" للفنان البرت جوزيف مور، حوالي **1875**م، متحف سكوتلاند الوطني أدنبرة:

هل بوسعك أن تعرف متى نامت هاتان الفتاتان بالضبط، أو إحداهما على الأقل؟

قد ترى أنهما نامتا منذ مائة وعشرين سنة تقريبا، عندما رسمهما الفنان – البرت مور – في حوالي عام 1875م، و ما زالتا تغطان في النوم حتى الآن، مرتحلتين إلينا عبر الأزمنة و الأماكن حتى استرقتا منا العيون، ربما طمعا في أن تجدا من يهز زمنا توقف منذ ذلك الوقت البعيد حتى الآن، و يوقظهما على "صباح الخير" و ربما أملا في أن يعرف الذين يتلصصون على أحلامهما، أنهما – منذ ذلك الوقت – ما تزالان

سعيدتين بأول الحلم، و تطلبان الهدوء والسكينة حتى لا نسترق منهما حلما لذيذا محببا، أغراهما بالنوم مائة و عشرين سنة..

أقول قد ترى أنهما نامتا منذ ذلك الزمن البعيد، و أنا أختلف معك، فهما للتو نامتا و لم يمض بعد على دخولهما في ملكوت النوم أكثر من ربع ثانية أو أقل! و إذا شئت أعطيك الدليل..

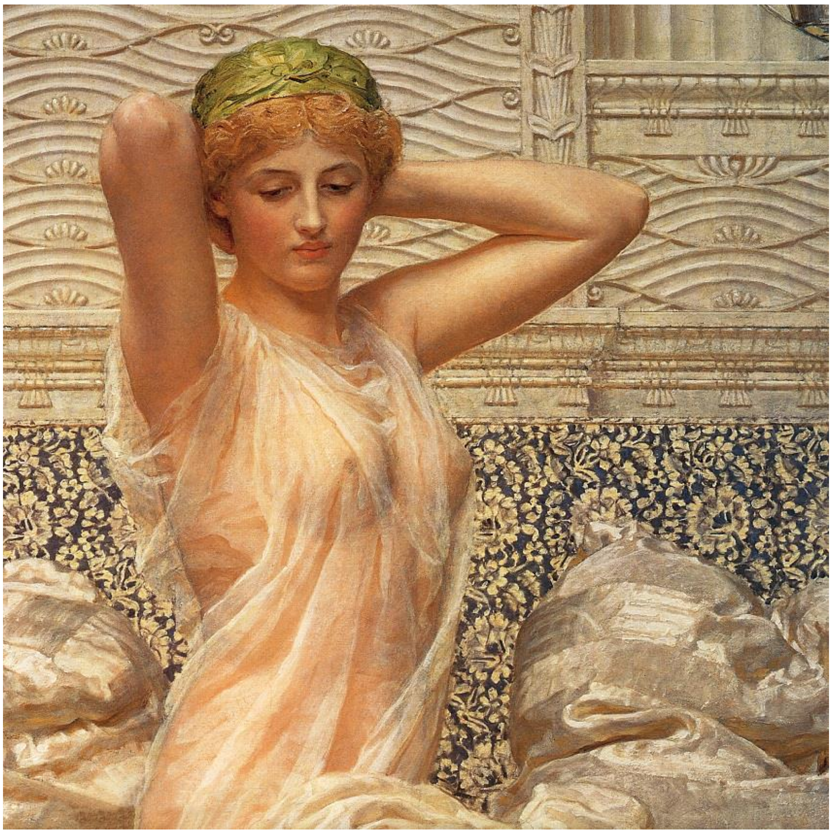
هذه "المروحة" اليابانية التي تستخدمها السيدات لتحريك الهواء أمام الوجه، كانت تمسكها الفتاه النائمة جلوسا و يغالبها النوم حتى خدرها و سرقها، تدلت يدها اليسرى التي كانت تمسك بها المروحة، رويدا رويدا كلما توغلت قليلا في مملكة النوم، فإن استعادت نفسها رفعت يدها بالمروحة، و حركتها قليلا أمام الوجه، و عادت ترخيها في تباطؤ مع هجمة جديدة للنوم، ثم في المرة الأخيرة، حين حملها النوم على جناحه و طار ارتخت أصابع اليد، سقطت المروحة إلى الأرض، ترتكن إلى الأريكة، بين هاتين الآنيتين.. هذه المروحة معروفة لنا الآن، و كانت شائعة لدى الجدات قبل أجهزة التكييف، و معروف أنها تركت مبسوطة (مفرودة) تلتم من تلقاء نفسها بفعل خيط مطاطي فيها، هي هنا في الصورة نصف مفرودة و نصف ملتمة، و بعد جزء ضئيل من الثانية ستكون قد أكملت لملمة نفسها.. لقد سقطت من يد الفتاه للتو، اللحظة، ولم تلتم كلية إلا بقدر ما استطاعت في الزمن الذي قطعت فيه مسافة الخمسة سنتيمترات بين اليد التي استسلمت الآن للنوم وبين

الأرض.. لو تأخر الفنان ثانية أخرى لوجدها مستقرة فوق الأرض، ملتمة..

اللوحة – بهذه الحيلة – تدعونا إلى زمنها الخاص، على خلاف ما تعودنا، و بدلا من أن نجتلبها من عصرها إلينا، تبادلنا الدور، فتشدنا إلى زمنها، خدر كخدر النوم، و لديها الحجة الوجيهة: "نحن نائمتان لا نستطيع السير إليكم، فلماذا لا تأتون أنتم، قد يكون بوسعكم أن تدخلوا خلفنا إلى أرض الأحلام الموشاة بكل أشكال الجمال؟".

الغرفة ليست غرفة نوم، فهذه الأريكة قد تكون ضمن آثار غرفة المعيشة **Living Room** لأسرة من الطبقة المتوسطة، في القرن التاسع عشر، قبل اختراع الإسفنج الصناعي، و الآنيتان ليستا للزهور ربما، بل لتبريد الماء – كالقلل التي كنا نستخدمها في مصر، القناوي – قبل اختراع الثلاجات، و المروحة اليدوية قبل اختراع أجهزة التكييف، و "الكليم " اليدوي المصنوع من أشرطة القماش القديم، بدلا من السجاد، وقيظ الظهيرة، والنوم – ضمن أثاث الغرفة – النوم بهدوء قبل اختراع أجهزة الإزعاج من فيديو و تلفزيون وغيرهما.. و لهذا لم يجد النوم صعوبة تذكر في إغراء البنتين على الاستغراق جلوسا على جناحيه ليطير بهما فوق الأرض التي لا تكون إلا في الحلم، فلقد أنهيتا منذ وقت قصير أعمال البيت – هما بملابس البيت الخفيفة، التي تناسب حرارة الجو في الصيف – و ليس هناك ما يقلق البال او يوتر الأعصاب (كأن يحترق الطعام على موقد الغاز الحديث)، جلستا تتبادلان حديثا هادئا، تتمطى

فيه الكلمات على راحتها، بصوت هامس لا يوقظ فيه ضجيج الشارع قدرة الصراخ، صوت هامس ممزوج بتثاؤب النوم، القابع في كل مكان، حتى فوق آرائك الجلوس.



في الصيف الماضي كانت الفتاتان قد تلقيتا دعوة من العمة لقضاء جزء من العطلة في مزرعتها، و في وقت تناول الشاي، هناك، أحضرت العمة كعكة الفراولة (أنا لا أحبها، و لكن هكذا نقرأ في الروايات الأجنبية) التي أعدت خصيصا لهما.. فرحتا بها، و آنذاك لاح من بعيد ابن العمة فوق حصانه، يتماوج بين الأشجار كعازف ينتشي بما يعزف..

شاب وسيم، لا تتناسب جديته مع سنه، و لكنه متشبع بأخلاق رعاة البقر وسلوكهم، فارس الأحلام الذي استأثرت به الحقول، عندما يصل سينقل عينيه بين البنتين ليختار شريكة المستقبل.. ربما كان هذا هو سبب دعوة العمة للبنتين اللتين رأت كل منهما أنها صاحبة الوعد.. هما الآن في هذه الغفوة تسترجعان – كل يوم – عرضا معادا لصور العام الماضي، و عرضا مختارا لصور الغد، المضمخ برائحة الربيع..

الحياة آنذاك بسيطة، لم تكن قد أفسدتها نظريات الاقتصاد، و ضجيج الآلة، و مانشتات الصحف، ووسائل الإعلام، أو فزعتها أصوات المدافع و أزيز الطائرات، كانت الأرض و السماء قد أفرغتا تماما لتجول فيها الأحلام بلا خوف، أفرغتا إلا من نجوم الليل وقمره، و العصافير في السماء، و إلا من الزهور وجداول الماء في الأرض، و دعوة قائمة أبدا للتأمل و الفرح، واختيار المواقع التي ستحط عليها الروح، حين تبطيء حركتها أجنحة النوم التي حملتهما في الحلم، إلى حيث اكتشفت خيوط القمر خلف شجرة، فارسا كان يختبئ هناك.. الفتاتان ليستا هنا في اللوحة أنهما غائبتان – مع النوم – تمرحان هناك، "هناك" التي لا نعرف نحن أين يقع..

علينا أن ننتبه، فاللوحة تسحبنا بنعومة دون أن نشعر إلى عالمها و زمنها، حملت إلينا "المروحة" بطاقة الدعوة، و لكن هذا التشكيل بنعومته الشبيهة بسحر الأسطورة تغرينا بمزيد من التوغل في زمانها دون أن نشعر، يسقط عن كاهلنا رزء زماننا بوعيه و ثقافته و ضوضائه، لنرى في

الجسمين الآمنين، المستسلمين لسكينة النوم، نموذجين مما نراه في اللوحات التي تصور رموز الأساطير اليونانية، يؤكد ذلك الحس شفافية الملابس على نحو ما نشاهده في شفافية ملابس المجسمات اليونانية و الرومانية القديمة. أقول علينا أن ننتبه، لأن في الفن التشكيلي زمنا فنيا مثل الزمن الفني في الرواية والمسرحية:

في مسرحية مثل "الكترا" على سبيل المثال، و عبر ساعة يستغرقها العرض هي زمنها الفني، نعيش أحداث يوم كامل هو زمنها الحقيقي.. الزمن الحقيقي – عصر أحداثها الفعلية عندما كانت الكترا تدبر لموت أمها في الحياة – نعيشه كاملا عبر زمنها الفني الذي لم يكن إلا قبضة الفن الممسكة بتلابيبنا، و لكن ذلك الزمن الحقيقي ليس زماننا الآتي إنه عصر ضارب في القدم – عصر البطولة – لم نكن قد رأينا منه شيئا، مع ذلك تنسينا المسرحية زماننا، بوعيه ووطأته، لنعيش مخدرين بوهم الفن ذلك الزمن الآخر..

اللوحة أيضا – هذه اللوحة – لها زمنها الفني، تلك اللحظة التي استغرقتها المروحة في السقوط وسجلها الفنان، عبرها نعيش زمنها الفعلي، القرن التاسع عشر، مسقطين زماننا ووعيه تحت وطأة تتمكن منا فيها قبضة الفن حين يسيطر بقدرته على الايهام، و الدعوة إلى الانتباه هنا، إننا إذا عايشنا أحداث مسرحية فسوف نستفيق منها حين يسدل الستار و يصفق المشاهدون، أما مع هذه اللوحة إذا عايشناها و اندمجنا

معها، فمن يوقظنا من النوم و يردنا عن شطحات الحلم! غريب أن تكون البطلتان نائمتين، و قادرتين على الكلام!

خلف جدار الوهم!

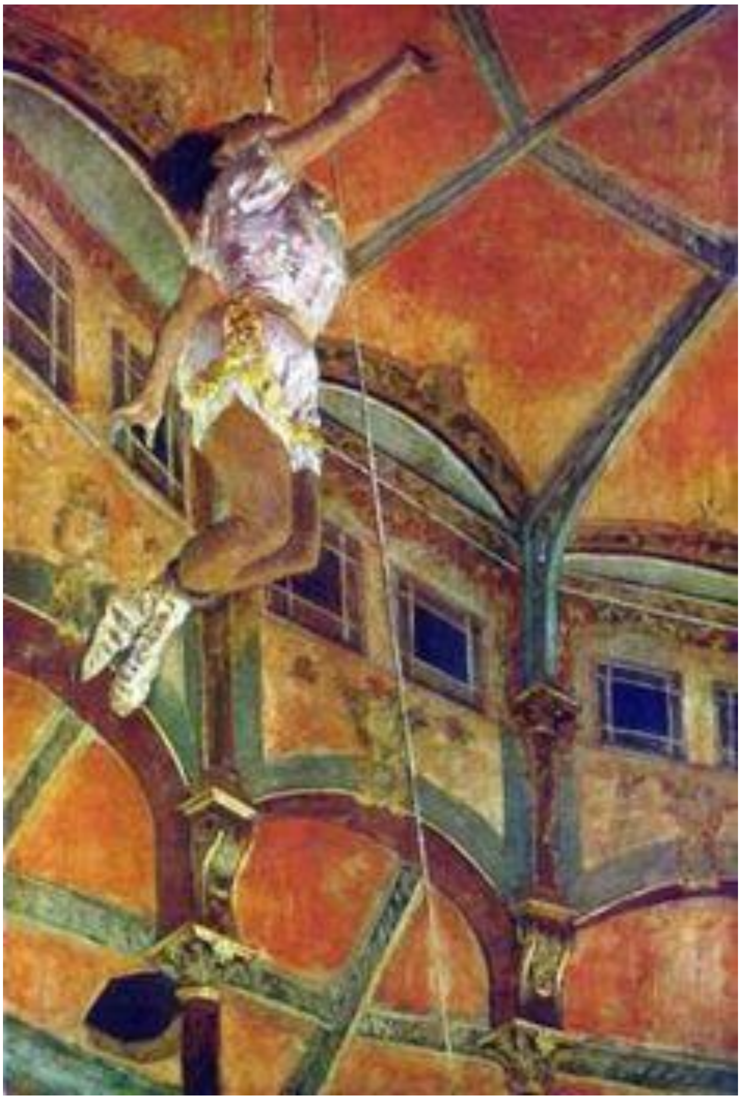
"*إن من يطلب المستحيل لابد أن يصيبه الأسى*" وقد أراد هولدرلين أن يسترق زمناً آخر كان قد تبدد ليعيد دورته. زمن الأسطورة الذي نسجه عجز غير عجزه .. كان الناس في زمنه يشقون بطن الأرض، ويمارسون صغائرهم في حب رخيص، أو كذب نبيل أو سعادة رديئة، ويتبادلون التحية بأدب بذيء، يجمعون المال بشح وينفقون انسانيتهم بسخاء،

ويسعون في الأرض كديدان الطين، وهو لم ينل من اقتسام الحياة معهم إلا الفقر والجوع ورداءة الزمن .. إما أنه كان المجنون الوحيد بين شمل العقلاء، أو العاقل الوحيد بين زمرة المجانين، إما أن ينقذوه او يرحمهم، ولذلك بحث عن قلبه في حب مستحيل، ونسج كوخه بين الأفلاك، وجمع رموز الأساطير ليعيد لها سطوتها القديمة التي تتحكم في حظوظ البشر وتقدم لهم النصح او الغواية .. قضى هولدرلين نصف عمره الأخير وحده، فاقداً للعقل في اعتبارهم، أو ممتلكاً له في اعتباره، شطر عمره، نصف للبحث عن المستحيل ونصف للأسى. ربما كان الأول بالنسبة له تبديداً للأسى وكان الثاني قبضاً على المستحيل. وربما كان الأول بالنسبة لنا حلماً بالمحال وكان الثاني عقاباً بالأسى. عذاب الطير تنهش في كبده لأنه كان يطلب المستحيل .. المستحيل ليس في أنه سرق اللهب المحرم

على البشر، وإنما في أنه أحب الناس الذين ليس في طاقتهم أن يبادلوه حباً بحب، وأهداهم جذوة النار، وكان على سيسيفيوس وحده (سيزيف) أن يظل في رحلة أبدية للصعود والهبوط لجبل النار حاملاً صخرة الحلم على كتفيه. تلك التي لا تستقر أبداً على قمة جبل ..

الفن هنا .. وتلك هى أرضه الواقعة بين حلم بالمستحيل وبين جناية أو جلابة للأسى ..

الفن يقدم وجوداً مقابلاً وموازياً، والأسى أن يحلم بأن يكون هو الوجود البديل .. أن يلوذ من دمامة الأشياء إلى مواقع أخرى للجمال عليه أولاً أن يفي بشروط الحلم. أن يتجاوز حدوده ويعبر إلى أرض الأسى، ومن هنا عبر كل المجانين، فوق سطح اللوحة قصر بللوري جميل، لك أن تراه وتحلم وليس مسموحاً لك أن تلمسه؛ فالساكنون فيه خلعوا – قبل دخوله – عقولهم. إنهم الآن في ردهاته يدفعون ضريبة باهظة للاسى، ولكنك لا ترى في اللوحة من القصر الا واجهته. حتى تراودك نفسٌ أمَّارة. فتجتاز الحلم وتجتهد في الدخول .. وهذا الماء الصافي في نهر فوق اللوحة يبلل اللسان الذي تشقق بالعطش حُلماً، ولكن كل الذين نزلوا ذلك النهر لم يخرجوا منه حتى اللحظة ..



- **هذا الجسم المعلق في الفراغ يدور منذ أكثر من مائة عام .. "الآنسة لولا في السيرك**

" للفنان إدجار ديجا (*1879*م) في معرض شيت في لندن.

هم هناك تحت قاعة، في ظلمة هاديس يدفعون الثمن الفادح للأسى .. ! تلك الزهور العطرية في اللوحة لا تحلم أن تنال منها إلا الوهم، إنها لك وهم جميل، ولها كل الذين اخترقوا أسوار الحلم، وطلبوا شذاها المستحيل .. وكان جمال الفن كخداع الحب الرديء. لا يظفر منهما المرء إلا بوهم الحلم. أو أسى الكف! ..

سطح اللوحة جامد وثابت. تلك طبيعتها أمام العين في الحياة، وعاج بالحياة – تلك القوارب المبحرة، يرتعش شراعها في اللوحة أمام عينيك عن بعد تحت ملامسات الهواء المشاغبة ويخيل إليك حين تذهب عن اللوحة وتعود إليها تكون قد واصلت إبحارها وخرجت عن إطار اللوحة، تاركة فراغ النهر لقوارب أخرى ستراها قادمة من طرف آخر لو طال بقاؤك – عاج بالحياة وهماً عبر الفن. أرأيت كيف اتسع حلم الفنان ليمسك بالحركة من الحياة ويدفقها في أوصال جماد ساكن في الفن؟! خيول تسابق الريح. طيور لا تستقر لحظة فوق أرجلها. فأرجلها للسير في الهواء لا الوقوف على غصن، حركة دائبة أقلها اهتزازات أوراق الشجر وصوت يواصل العزف بلا رتابة. ورائحة للزهور تزكم الأنوف مع أنها خارجة في غيابها من رائحة زيوت الرسم والوانه. لك أن ترقب حلم الفنان فحسب. في الإمساك بالحركة والقبض على الصوت والرائحة .. أن تفتح حواس العين والأذن والأنف تعب ما لا يدخلها. وتنتشي بما لا تلامسه أبدا، وتلك آخر الحدود تكون بعدها اسلاك شائكة لساحات الأسى. لك ان تشارك الفنان حلمه بالمستحيل دون أن

تسرق منه جذوته. أو تلج إلى مساحته. أن تأخذ عنه جمال الوهم. وتترك له وحده متعة الأسى، أو عذابه ..





الضوء والظل، تلك الجبال يصعدها آخرون غيرك في اللوحة، هم جادون في الصعود، وطريق ممتد في العمق، يخترق أمام عينيك جداراً علقت فوقه اللوحة إلى أبد لا تلوح له نهاية تلك الزحمة من الوجوه والأشجار أو الأشياء كلها لك وأنت على مسافة منها وإنما فكر لحظة أن تمسح بيدك وجه اللوحة، فيختفي كل شيء ولا يبقى إلا استواء السطح. تحت إصبعك بداية الطريق ونهايته التي لم يكن قد لاح لها آخر. لقد اخترقت الآن حاجز الوهم .. تركت امتلاء الحلم. وامتلاك الخيال. وخطوات إلى ملامسة الواقع وإلى أسى الفقد .. هناك في اللوحة كانت ماثلة حقيقة أخرى أمسك بها الفنان .. أين الآن تلك الحقيقة ويدك لا تزال جاثمة فوق حقيقة أخرى تئد رموز السحر وتبطل فعله؟!

إن آلةً تدور في مصنع، أو إطار سيارة تنطلق أو مروحة معلقة في سقف. بوسع المرء أن يرى حركتها دون أن يلمسها. فإن حاول الدخول إلى تلك الحركة وتشبث بالآلة الدائرة. تحرك معها حتى صار جزءاً من الحركة، ولكن تلك الأشكال المتحركة. آلةً كانت أو مجسماً أو عجلة مدارة فوق سطح اللوحة تواصل حركتها أمام عينيه، هكذا أراد الفنان أن يرصد له الحركة، ولكن إن لمسها ذلك المشاهد كفت عن حركتها لم يصبح هو جزءاً من حركتها بل صارت هى جزءاً من ثباته، تبددت الحركة لأنها تعامل مع مفردات الوجود المقابل أو الموازي، الفن بمنطق إحلال البديل فاقترف إثم اختراق المستحيل إلى ترويع الأسى..

الفن ليس بديلاً ولكنه مقابل، ولكن الفنان مصرٌّ أبداً على أن يعيد سيرة بروميثيوس، ويقبل بعذاب سيسيفوس، لا يقف عند حدود اصطياد الحركة، واقتناص الأصوات والرائحة، وتجميع الأضواء والظلال، وشق الطرق والأنهار في العمق من جسد الوهم، ولكنه في لحظة من لحظات الجموح، بعد أن يصل القمة بصخرته المراوغة، يطمح في أن يمدد أمام العين جسد الموت، أمامي الآن عدة لوحات تحمل هذا الاسم: "الموت"، تدعوني أن أخطو إليها، وكنت قد شرعت في المحاولة، ولكن مع هذه الكلمات الأخيرة، اللحظة، آثرت أن أرجئ لبعض الوقت. ليوم آخر. ما تعود به المحاولة من أسى .. !!

الواقع ... فكرة!

اللوحة التي ترى صورة لها واحدة من أهم وأغرب أعمال الفن عموماً، إن لم تكن هى الأشد غرابة دون غيرها، وهى بالتالى بيضة الديك الفريدة بين أعمال شديدة التميز لفنان يقف علامة بارزة في تاريخ الفن على امتداد مساره ..

كذا أبدأ على خلاف العادة بإصدار أحكام قد لا تجد لها مبررها مع النظرة الأولى إلى اللوحة التي تبدو مشهداً عادياً للغاية لمجموعة من الأطفال، من البنات، منشغلات بأمور بسيطة، هى في عالم الطفولة هموم جسيمة وقضايا خطيرة يمارسها الصغار بكل الاهتمام والجدية حتى وإن كانت في سياق اللهو واللعب، ويتشاجرون ويتخاصمون بجدية إعلان دولة للحرب على أخرى، أقصى ما يمكن أن نلحظه لحساب براعة الفنان هو مهارته في دراسة شخصية كل طفلة في غمار ما تتبناه لنفسها من شخصية أو ما تؤديه من سلوك .. تلك البنت في الوسط تماماً ربما كانت في الرابعة من عمرها الحقيقي، وفي الأربعين من نضج المظهر والسلوك، بكامل زينتها وبعناية تصفيف الشعر، وصباغة الوجه والشفاه، وربما صباغة الأظافر لو أنها عُرِفَت في ذلك الزمن البعيد، تتصرف كسيدة مجتمع وتعرف أن خطوتها مراقبة ومحسوبة عليها كسكناتها، وتعرف أنها لا ينبغي لها أن تضحك كما يضحك الأطفال من القلب، ولا ينبغي أن

تكون صارمة كرجل، فقط أن تكون رزينة ووقورة ومجاملة بلا إفراط، بهز رموش العين يكفي، لا إحناء الرأس أو الظهر، تلبس ذلك الطوق تحت الملابس، لا اعرف ما اسمه، ولكننا نراه في الافلام التي تصور تلك الفترة، القرن السادس عشر، يمد "فستان" المرأة حولها مترا ًكاملاً من كل جانب، ولذلك لم تكن المرأة تستطيع أن تعبر – بتملق – عن مشاعرها الحميمية لصديقتها بأن تلاقيها بالأحضان وبينهما استحالة مترين .. تسلمان بالكاد بأطراف الأصابع .. غريب هنا أن ترتدي طفلة هذا الطوق، لا يقلل من تلك الغرابة أن صديقتيها، إلى يسارها ويمينها، ترتديان طوقين مماثلين، تضطران معه إلى الانحناء، للهمس بكلمة او لتقديم شيء، هما تلبسان أدوات النضج رغما عن الأنف، لكي تكونا جديرتين بالمثول في حضرة، لا صحبة، الصغيرة التي لا تعطي أذناً أو تعير بالاً لصديقتين تعلمتا مع برتوكول الأدب فنون الإطراء والتملق دون مناسبة .. هما وصيفتان صغيرتان، حين تكبران ستحلان محل العجوز مع رفيقها في خلفية اللوحة، عند الجدار بجوار الباب .. أقول إن اللوحة تبدو مشهدا عاديا، اقصى ما يمكن ان يلحظ لحساب براعة الفنان هو مهارته



في دراسة شخصية كل طفلة، ومن بينهن هاتان القزمتان اللتان جيء بهما لإزاحة الهم عن قلب الصغيرة السعيدة، وامتصاص اسباب الكرب باقل حركة عادية لا تثير الانتباه لو انها من جسم عادي، وانما تبدو غريبة ومضحكة من قزم، حتى الحركات الرشيقة التي يؤيدها الاقزام فوق حلبات المصارعة تضحكنا، وكأن اولئك المساكين موصومون بالبلاهة والغباء دائما، تماما كما يبدو وجه الطفلة العجوز إلى يمين اللوحة. لوحة

بسيطة وعادية، لا يتميز فيها بعد الصغيرة المشرقة التي احتلت مركز اللوحة وبؤرة الاهتمام الا ذلك الكلب الرائع، الذي ابى الا ان يكون متقدما في المقام على اطفال في نظره بعد هذا العمر الذي تعلم فيه الحكمة ليسوا الا اطفالا، فاحتل موقعا متقدما من واجهة اللوحة، على عتبتها، وانخرط في تأملاته الحزينة لا يقطعها عليه ضجيج الصغار او عبثهم التافه، ومرارا حاولت البنت القزم ان تزيحه بقدمها فلم يتحرك فيه ساكن، ولا حتى اهتزت اذناه او انفرجت عيناه .. مشهد عادي هو ما يمكن ان تراه العين "حقيقة" في "واقع" كهذا المكان، وربما لهذا السبب عرف صاحب اللوحة بانه "استاذ الواقعية البصرية" او "فنان الرؤية الظاهرية" مع أن اللوحة، بعد دقيقة واحدة، ستكذب هذا الادعاء، وستبدو تلك الصياغة الفلسفية لأحد الذين كتبوا عن الفنان: "الواقع ليس فكرة، بل حياة معاشة، هذا ما تؤكده لوحات الفنان" ستبدو اشارة إلى المدى الذي غرر إليه الفنان بنقاده ودارسيه.



اللوحة من أهم أعمال الفن، ليس لأن كل الفن الاوروبي، من جويا إلى مانيه ثم إلى بيكاسو، يدين بشيء إلى تلك اللوحة، وانما لأسباب أخرى ستكتشفها حين تداهمك على الفور باسباب غرابتها .. أولا: ستلحظ – إلى اليسار – أن هناك فناناً يقف امام لوحة عملاقة، ترى جزءاً من ظهرها، يمارس التصوير، فأي شيء يرسم؟ هو خلف البنات، فهل يصورهن من ظهورهن؟ وثانياً: ستكتشف أن الفنان الذي يرسم هنا داخل اللوحة هو دييجو فيلاسكيز (**1599 – 1660**م) نفسه صاحب اللوحة التي ترى صورتها "الوصفيات" ***Las Meninas*** أي

أن فيلاسكيز الذي صور لنا هذه اللوحة المنشورة، للبنات الصغيرات اللائي نرى وجوههن هو نفسه الموجود في نفس اللوحة يصورهن من ظهورهن، فكيف رأى نفسه خلف البنات وهو جالس أمامهن يصور هذه اللوحة المنشورة لوجوههن؟ وثالثاً: ستدهش حين تعرف أن اللوحة المنشورة هى نفسها هذه اللوحة التي تراها، داخل اللوحة أي أنك ترى وجه اللوحة وظهرها في وقت واحد! فإذا كانت صور البنات على وجه اللوحة التي نرى ظهرها بحيث لا يمكن أن نراها، فمن خلال أي شيء نرى الصغيرات يتحركن خارج اللوحة التي نرى ظهرها؟ ورابعاً: لابد أنك تتساءل كيف يقف فيلاسكيز امام لوحة (تلك التي ترى جزءا منها داخل هذه اللوحة) يمارس التصوير، ويرى في نفس الوقت ظهر اللوحة التي يرسم فوقها، بهذه الدقة، وبعدد المسامير في الحامل الذي تستند إليه؟ وخامساً:



هذا الجدار الواقع خلفه، كيف صوره وهو يعطيهظهره؟ وسادساً: هناك – كما ترى – في خلفية اللوحة باب مفتوح يدخل منه الضوء، يقف به رجل مد يده يزيح ستارة كي يدخل مزيدٌ من الضوء، كيف رصد حركته فيلاسكيز، المنهمك بتصوير البنات، والرجل يقف في موقع خلف ظهره؟ وسابعاً: لعلك تلحظ فوق الجدار في خلفية اللوحة – إلى جوار الباب لجهة الفنان – مرآة صغيرة، في هذه المرآة نلمح رجلاً وامرأة، هما يقفان الآن في نفس موقعنا من اللوحة، خارج مجال اللوحة إلى الامام .. نحن بوسعنا أن نرى صورهما في المرآة لأننا في مواجهتها، ولكن المرآة في اللوحة تقع خلف الفنان، فكيف رأى صورهما في مرآة خلفه، وبهذه الدقة حيث تبدو المرآة إلى يمين الرجل، مع أنها في الحقيقة كانت إلى يساره – لدى دليل – وقلبت المرآة – كما تعرف – اليمين يساراً واليسار يميناً (حين تقف أمام مرآة مد يدك لكي تصافح صورتك فيها، سترى انها تمد لك اليد اليسرى!)؟ وثامناً: لا تنزعج من كثرة الأسئلة، هى لن تزيد عن خمسين سؤالاً – كقاعدة عامة، نحن عادة نرى أي لوحة من نفس النقطة التي وقف عندها الفنان ورأى المشهد، أي أن الفنان لا يمكن أن يرى هؤلاء البنات كما نراهن نحن الآن إلا إذا كان لحظتها جالساً أو واقفاً في نفس مكاننا، ولكن هذا الرجل المثير، فيلاسكيز، يعكس القاعدة بحدة، ويقول: أنا لم أكن أمام هذا المشهد حيث أنتم، بل خلفه تماماً. وها هى صورتي لحظة رأيته" فكيف؟ وتاسعاً: تأمل اللوحة جيداً وحاول أن تفترض تقديراً للمسافة بينك وبين البنات، عدة أمتار ربما، هى نفس المسافة التي لابد كانت بينهن وبين من صورهن من جهتنا

منوجوههن، ثم قارن تلك المسافة بالمسافة بين الفنان في اللوحة كما تراه وبين البنات، لا تزيد عن نصف المتر، فكيف يجتمع في لوحة واحدة بعدان، أحدهما وهمي مقدر يبدو حقيقياً، والثاني فعلي ماثل يبدو وهمياً؟

وفي لحظة واحدة، وفجأة تنهمر الأسئلة متدافعة، يمسك السؤال بتلابيب السؤال فلا تنقطع، إن آثرت إحداها مصادفة تورطت في آخرها، دفعة واحدة، بأسئلة بلا إجابات تكرس جميعاً لغرابة اللوحة، فإذا حاولت أن تخرج من دائرتها إلى افتراض بعيد عن هذا السياق أعادتك أبسط الأشياء، مثل هذا الارتفاع العملاق للوحة التي ترى جزءاً من ظهرها داخل اللوحة .. إنه نفس ارتفاع هذه اللوحة التي ترى صورتها فيما يؤكد أنها هى نفسها حين كان يجري تصويرها، فلا تملك إلا أن تقبل بشروط التسليم للغرابة والدهشة في هذه اللوحة المحيرة، وإلا كيف ترى الأمر؟

لو أن الكاميرا كانت قد عُرفت آنذاك لقلنا إن ما تراه هو المشهد الحقيقي الذي جرى، البنات الصغيرات، وفنان أمامه لوحة يصورهن، جاء من وقف مكاننا الآن وصور ما يجري صورة فوتوغرافية هى التي تراها منشورة، وستبقى مسألة وقوف الفنان خلف البنات لتصوير وجوههن نبحث لها عن حل .. أي أن فيلاسكيز قد صور المشهد لا على نحو ما يراه هو (ظهر البنات) بل على نحو ما تراه كاميرا، وترى معه صورة الفنان نفسه، لم تكن هناك كاميرا، فاستبدل بها "عين المشاهد" ليكون الأمر أن فلاسكيز قد صور البنات، على نحو ما ترى مشهدهن

عينك انت، لا عينه هو، ولتكون انت فجأة قد تورطت في الأمر، أصبحت شاهداً اساسياً عليه، إن لم تكن قد دخلت إلى قلب الغرفة ووقفت أمام البنات، دخلت مشهد اللوحة، وربما ظهرت صورتك في اللوحة التي يرسمها الآن وترى جزءا منها، وربما لو تحركت قليلا لظهر وجهك في المرآة بدلا من الرجل والمرأة هناك، هما بالمناسبة لا يريان صورتيهما بل صورتك في المرآة، مثلما انك لا ترى صورتك بل وجهيهما .. هذا ما يحدث – تعرفه – حين تقف بزاوية أمام مرآة فترى ما يقع بالجهة الاخرى بزاوية مماثلة (كالمرآة الجانبية لسيارة) .. تورطت في الدخول إلى ساحة مشهد اللوحة، بوهم أنه المشهد (الحقيقي) الذي يجري في الحياة لا صورته التي لم يفرغ منها الفنان بعد، فهل بعد ذلك امكانية اخرى يستطيعها فنان ليقنعك أنك ترى الواقع لا صورته التي رسمها؟ وليكون هو بحق أستاذ الواقعية البصرية، وفنان الرؤية الظاهرة الماثلة، وليصح ما قيل عنه من أن لوحاته تؤكد أن "الواقع ليس فكرة .. بل حياة معاشة ".

لا بأس الوسيلة التي استخدمها الفنان بسيطة للغاية، تعرفها من ملاحظتك أن الضوء (ضوء طبيعي؛ لأن ثريات الاضاءة المدلاة من السقف مطفأة) يدخل من الباب الخلفي الذي يقف به أحدهم، من خلف البنات ولكنه يغمر الوجوه (ربما كان قادما من نافذة كبيرة إلى اليمين خلف البنتين القزمتين) وهذا كله معناه ان هناك مرآة ضخمة بحجم جدار، مكاننا الآن امام البنات والمشهد كله، يرى من خلالها الفنان الواقف خلفهن وجوه البنات، وينعكس منها الضوء القادم من خلفهن

على وجوههن، لينقلب الامر كله رأسا على عقب .. فنحن الذين نرى صورة "الواقع" مباشرة، اما الفنان فيرى صورة وهمية له في مرآة .. وهم يصور وهما بالنسبة له يمثل لنا واقع الواقع وحقيقة الحقيقة، فلنجرب ان نلمس شيئا من واقع الواقع لندرك انه "ايهام" بواقع طالع من قلب وهم صور المرايا .. تلك المسافة – عدة امتار – بينك وبين البنات ليست حقيقة انها مسافة انعكاس صورهن في مرآة يراهن عبرها الفنان مضاعفة، فها هو على قيد خطوة واحدة منهن، وهذا الرجل والمرأة – هو الملك فيليب الرابع وزوجته، والدا الاميرة مارجريتا، الفتاة الصغيرة في الوسط – يبدوان بعيدين للغاية لان المرآة الصغيرة عكست صورتيهما بضعف المسافة، ورآها الفنان في المرآة الكبيرة على مسافة مضاعفة مرتين .. ثم يأتيك غبش الالوان – بحساسية لا تصدق – ليؤكد ان ما تراه ليس هو الواقع الذي رأى الفنان ظلاله الوهمية في مرآة، بل هو الوهم على نحو ما رآه الفنان مغبشا وبعيدا في المرايا، لنعيد النظر في تغرير وقع فيه الناقد: "الواقع ليس فكرة بل حياة معاشة" هذا ما تؤكده لوحات فيلاسكيز، نثبت في جملته المنفى، وننفي المثبت، لتكون: "الواقع فكرة .. وليس حياة معاشة" هذا ما تعززه هذه اللوحة، التي شغلتنا بطريقة تصويرها كما لو كان هذا هو موضوعها – لا الوصفيات – الذي لم ننتبه إليه، عندي ادلة على ذلك اعود إليها.

قدمت هذه اللوحة منذ اربع سنوات ونصف مع وعد بالمعاودة، ها هو الوعد تحقق، فلا اعرف متى بالضبط يتحقق وعد آخر بمعاودة اخرى.

الجمال .. فوق وجوه متعبة !!





الجمال ليس صفة موضوعية كامنة في الشيء قدر ما هو استجابة ذاتية لمن يراه، قد يكون هذا صحيحاً إلى حد كبير، يدعمه ما تراه قبيحاً ويراه غيرك جميلاً، وحتى خارج دائرة الفن، في الحياة العامة تدهش أحياناً حين ترى شاباً وسيماً، كفتاة جميلة، يسير إلى جوار زوجته التي تراها دميمة، وربما ترى عجوزاً بكامل حيويته يتأبط شمطاء تستند إلى "عكاز" من الجانب الآخر. وتعجب كيف ترك ذلك الشاب، أو العجوز كل الدنيا بكل ما فيها من حسناوات واختار هذه بالذات، ولو سألته لعرفت أنها أجمل الجميلات في عينيه.

مع كل ذلك يبقى هناك حد أدنى يتفق الجميع على انه اذا ما توافر في شيء. وصفه الجميع بأنه جميل .. مثلاً انظر إلى هاتين الصورتين. لامرأتين. وكن صادقاً مع نفسك وأنت تصدر حكماً سريعاً: أيهما أجمل..

هل اخترت الصورة الواقعة إلى اليسار؟ هى بالفعل فتاة جميلة. أعطاها الجمال ثقة في النفس كادت تغمض عليها الجفنين. ووضعت على الوجه "نية" للابتسام. لعلها ضحكة كانت منذ دقائق تجلجل، هى الآن تنسحب لتستقر في الروح، تاركة أقل آثارها الباقية على الوجه، ذلك هو الحد المسموح به وهى تجلس أمام فنان يرسمها. ولعلها "مشروع" ما يزال لضحكة ستنفجر بعد لحظة وقد طال احتباسها أمام المصور. يضحك الوجه في صمت، وبفم مغلق وعينين مغمضتين لأن الروح مفعمة بثقة في جمالها، أو لأنها ربما مثل الموناليزا، تستحضر في الذهن فعلاً جميلاً،

للتو فرغت منه، هى الآن تسترجعه، أو موعودة به بعد لحظة هى الآن تغمض العينين وتطلق الخيال يتعجله .. نصف نائمة يقظة. أو نصف يقظة، حالمة يعطيها الوقوف عند تلك اللحظة المستحيلة بثقة، لحظة الـــ "ما بين بين" جمالاً .. هى لا تبالي بي أو بك، أو بفنان عظيم ليوناردو دافنشي "**1452 – 1519**م". عاش حياته كلها في ذروة ازدهار عصر النهضة "**1495 – 1520**م تقريباً" وأعلن تفوقه على العصر بكامله، هى الآن تجلس أمامه ولا تراه، كأنما تمارس أسرارها في غفلة من كل الوجود الذي لا يراها طالما أغفلت ستائر العينين. أي جمال أعطاها تلك الثقة! يرسمها ليوناردو بالقلم والحبر، ولكن جمالها الطاغي يفرض على يد الفنان أن تبني ظلال الوجه خطاً يلاصق خطاً، وان تحصي عدد شعرات الرأس شعرة شعرة، وتعيد تصفيفها فوق اللوحة. ان تمايز بين جزء في الشعرة الواحدة يلتمع بالضوء وجزء يقع في الظل مع ان اللون في يده واحد .. أن يجيد تضفير جديلة وسط الرأس. ويمسك بأهداب العين في موضعها الذي لم تستقر فيه إلّا جزءاً من ألف جزء من الثانية حين كانت تطرف العين. هنا بين الإغماض الذي لم يكتمل وبين انفتاحهما السابق، تمنى ليوناردو لو أعاد الرسم مرة بعد مرة ليعيد تصفيف الشعر وتطول الجلسة أمامه. لتبقى عيناه مفتوحتين نافذتين إلى غور هذا الجمال المستحيل. هل ترى كيف رسم الحاجب مرتين؟ كأنما – بعد أن فرغ – يريد أن يعاود. أو أن يضيف شيئاً آخر لم يكن قد نسيه أصلًا، ألهذا أيضاً وقع اختيارك على هذا الوجه باعتباره أجمل الوجهين؟

الوجه الثاني أنت تستبعده خوفاً منه، عجوز شمطاء تبحث عن ضحية تصب عليها أقذع السباب، أو تلقي إليها بنظرة حاسدة تفلق الحجر، ابتعد عنه ولا تطل النظر، فهي قد وجهت عينها اليسرى إلى الأرض واليمنى إلى السماء لتحاصر ضحاياها بين الأرض والسماء! هل ترى الحاجب الأيمن كيف برح مكانه، انطلق من فوق الوجه للخارج، فرسمه الفنان فوق الحجاب الذي تلبسه حول الرأس ؟ لو انتظر لحظة لما كان بإمكانه أن يرسمه وقد غادر الوجه وحجابه معاً. وهناك شيء في داخلها يزيد من دمامة الوجه، تلك الشفتان المزمومتان عن غيظ أو حقد أو ضغينة. ربما لأن الأسنان الشائخة تساقطت فتحتل باطن الشفاه فجواتها. لعناتها الآن لن تجد عائقاً في الانطلاق كالقذائف متى ما فتحت شفتيها. وتلك الموجات من التجاعيد فوق الجبهة. تطوي – كموجات البحر – بينها الشر والخطر .. لم يستخدم الفنان خطوطاً جديدة – مثل ليوناردو – في تظليل الوجه، كيف كان يطيق صبر الجلوس أمامها أكثر من ذلك دون أن تصيبه العين، مع ذلك أبرزت براعة دورر "ألبريخيت دورر 1471 – 1528م" ليوناردو الشمال الفذ حفراً غائرة مد الزمن كلتا يديه وغرف منها كما شاء، هل أبقى عليها الزمن نكاية في الآخرين. أم فراراً منها .. ؟! "أم الخير التي لا يأتي منها إلّا الشر"!!

هل هذا هو احساسك بالوجهين ؟ وهل تستشعر جمال الفن فيهما معاً لأن اثنين من فناني عصر النهضة. ليوناردو الجنوب الإيطالي، وليوناردو الشمال الألماني. دافنشي ودورر، قد استطاع كل منهما أن

يمسك بأسرار النفس. ثقة الأولى وضغينة الثانية ويضعه على الوجه، وبهذه الدقة ؟

دعني أعد إليك انطباعاً آخر بعد أن أوفر لك بعض المعلومات التاريخية. فالسيدة الأولى – تلك الجميلة – لم تجلس أمام الفنان ولم يتمن أن تطول الجلسة لجمالها، إنها سيدة الأساطير اليونانية "ليدا" التي أحبها زيوس، كبير الرموز. فجاءها في هيئة بجعة جميلة واختطفها .. كانت ليدا زوجة لتنداروس ملك اسبارطة. ولكن زيوس الذي لم تغفل عينه عن بشرية جميلة، ولم ير واحدة إلّا نالها حتى وان كانت زوجة. لا يحترم رباطاً قدسياً بين الأزواج، وكثيرا ما دبّر للزوج مصيبة أو كارثة أو حرباً لابعاده عن بيته حتى يصل زوجته .. و"ليدا" التي نالها أنجبت بنتين وولدين، لم ينسبا للزوج بل لزيوس البجعة. كاستور وبولكس. ثم هيلينا التي أشعلت بفرارها من بيت الزوجية مع باريس حرب طراودة، والابنة الثانية هى كلوتيمنسترا. الخائنة التي دبرت لبطل الحرب المنتصر. زوجها اجاممنون. مقتله بالتواطؤ مع ابن عمه. عشيقها ايجستوس .. بنتا الخطيئة اللتان غرقتا فيها. أنجبتهما ليدا. ذلك الوجه الذي كنت تراه يهملك ويهمل الفنان. هى لا تغمض العينين على ثقة في جمالها. بل على خجل من خزي أبدي لا مناص منه. لا تشرع في ابتسامة رضى، بل في اصطناع براءة الضحية .. أما زلت ترى الوجه جميلاً كما كنت؟ تأمله مرة أخرى تر براعة أخرى لفنان فذ التقط تلك المشاعر ووضعها على الوجه. ويكفيك في الوجه "جمال" الفن، في قبح الوجه الناضح بتشوهات الروح ..

الوجه الثاني، تلك العجوز الرائعة تمنى الفنان لو جلس أمامه طوال العمر لا أن يفر منه، إنه أحب الوجوه إليه وأعظمها نبلاً هى تتوعدك بالحسد بل تتحدى الزمن الذي حطّ عليها بكل الأمراض فحملتها بنفس راضية، العين اليسرى تتجه إلى أسفل، إلى الأرض والدنيا التي لم تكن تحب أن تغادرها تحت وطأة المرض، واليمنى تتجه إلى السماء طلباً للرحمة وابتغاء لمرضاة .. لقد كانت ككل انسان تخاف الموت. وإنما كان يعزيها انها ستلقى وجه الرحمة. الرحمن الرحيم. ولذلك عندما داهمها الموت زمت شفتيها – هكذا كما تراها في الصورة – وأسلمت الروح دون صرخة أو توجع. ماتت بعد رسم اللوحة بقليل، تلك الطيبة فطرت على الخير والعطاء، ما تراه على الوجه اثر تركته الأمراض التي توالت عليها وحملتها بصبر وايمان. تفانت في حب أولادها والآخرين، ولدينا شهادة من أحد أبنائها. الفنان الذي رسمها البريخت دورر نفسه. فقد كانت السيدة هى بربارة دورر أمه "رسمها عام **1514**م" وانظر ما يقول الابن الفنان ثم أعد تأمل الوجه الطيب لترى انه يحمل تلك الشهادة حرفياً: " .. كانت مريضة طوال حياتها بالوباء، وبأمراض عديدة غريبة، وقد عانت من فقر مدقع. وعانت من الازدراء والسخرية. ومن الكلمات البذيئة التي تتهكم عليها، ومن الرعب. ومن سوء الحظ، مع ذلك فلم تحمل ضغناً لأحد! كانت تهاب الموت كثيراً. ولكنها كانت تقول إن ملاقاة الباري تزيل عنها الخوف .. أرأيت كيف وجه إليها الموت ضربتين قاسيتين إلى القلب، وكيف انها أغلقت فمها وعينيها ورحلت بألمها ".

كم كانت عظيمة تلك التي حملت وحدها كل ما يمكن أن يحمله آلاف من البشر. انسانة بسيطة ومعدومة وعليلة انتصرت على نفسها فلم تحمل حسداً أو ضغناً لأحد، وتحلت روحها بالصبر والايمان، هذا كله مرسوم على الوجه، وضعه الفنان بحب الابن للأم، تأمل مرة أخرى لترى "جمال" الفن فوق جمال الروح، وليبق بيننا معلقا لحين هذا التساؤل: هل ترتبط "خبرة التذوق". والحكم "بجمال" الموضوع بمعرفة سابقة تتصل بموضوع الفن ؟ ..

مواقع الألم عند الجذور..

من الانسانية ومن الشعر!

هل يمكن ان يداهم الحزن وجه انسان، وجها جاءت تفاصيله من رؤى الخيال، لا وجود له في حياة معايشة، هل يمكن ان يداهم الحزن وجهه في لوحة، رسمها فنان، لان صاحب اللوحة قد مات ؟ تلك البنت، رسمها الفنان ادوار مانيه، جاء بملامحها من خياله، لم يرها ربما من قبل ولم تره، هناك ادلة على ذلك،

ووضعها في "جو" لا تنقطع فيه الضحكات مجلجلة، تهتز معها اركان المكان، ضحكات فجائية تشق ضوضاء الحديث، يطلقها واحد أو اثنان دون تحفظ لاي اعتبار، وكانما هو – أو هما – يعبر بتلك الضحكة عن رأي الجموع، فينخرط الجميع في الضحك، كانما اصابتهم عدواه، أو كانهم الجوقة المسرحية تشتبك في الحوار مع البروتاجونست، الممثل الأول، الذي ابتدأ فاصلًا متجدداً للتباري في امتلاء الجوف بأكبر الضحكات .. كل الذين جاءوا هنا جاءوا بحثاً عن ضحك يميت القلب ويروع الهم .. وأمام هذه الحشود التي لا يحصيها عد، أوقف الفنان بطلته .. لابد انها كانت بدورها سعيدة، ادارت ظهرها للناس في مغالبة للضحك الذي يفضح حياءها، حين تسترق منهم لحظة من مرحهم لا تسهم فيها بشيء .. كانت سعيدة ربما، حتى مات مانيه الذي رسمها

بمرضه الشديد، ولم يمض عليها بعد الا عام واحد في تلك الوقفة التي سيطيلها التاريخ، فداهم الحزن وجهها لموت صاحبها، وافتراقها عنه .. والا فلماذا كل هذا الحزن على وجه الصغيرة ؟ وفي أي تأمل معزول اغرقت نفسها ؟ تتذكر الآن يوم كانت تمتد يده، بنعومة فوق وجهها يعدل من شعرها بفرشاته، أو يضع لها مساحيق الزينة، يزيد وجهها اشراقاً، أو يوجه عينيها إلى شيء، أو يترفع بها عن كل شيء، حتى اكتملت لها ملامحها البريئة، أو ربما غارقة في الم، ان جاء بها الفنان إلى هذا المكان وتركها وارتحل، وما عادت تملك حق الرحيل أو مغادرة المكان، تحلم ربما بمستحيل ابدا لن يجيئ، أو تنعي حظاً عاثراً حرمها من نشوتها التي لم تدم إلا عاماً واحداً في رعاية الوحيد الذي أحبها فكشف عنها استار الخيال وغلالات الوهم، واستخرجها من مجهول عالم سحري وقدمها – فخوراً – إلى الناس، عام واحد بعمر ثانية، ذهب بعدها الفنان وغسل يديه، وجلس بقية العمر يتأملها ويبادلها الكلام، هى الآن وحيدة، وشاردة البال، وحزينة.

حين رسمها الفنان كانت تواجه كل الجالسين في المقهى، ترقبهم، وتكسر في عيونهم التي تلتصق على وجهها كل جسارة التطفل والتبجح بنظرة حادة من عينها تتكسر عليها عيونهم، كانت تواجههم بجرأة، وهى الآن قد ادارت لهم ظهرها، إمعانا في الرغبة بالاختلاء إلى النفس، ولكي تعطي احزانها حقها النبيل من الاستغراق ..



هل يمكن ان تحزن الوجوه في الصور ؟ أم انها حالة تنتابنا لمعرفتنا بألم الفنان وحزنه، أم ان أوجاع الفنان في اخر أيام حياته قد تسربت عبر فرشاته، لتستقر فوق براءة الوجه؟ أم ان تلك دائما هى "اسئلة الفن" ؟

اللوحة "مقهى فوليبيه برجر" واحدة من روائع مانيه، هى اخرها وقد رسمها قبل ان يموت بعام واحد، **1881**م، (ولد **1832**م وتوفى **30** ابريل **1883**م) بعد ان اشتد عليه المرض، والزمه الفراش، وبترت ساقه قبل وفاته بعشرة أيام .. في تلك الفترة كان المرض قد اربك جهازه العصبي، وأوقد فيه عصبيته وحدته، فكان دائم الاعتذار عن ثورته .. آنذاك كان يقول: "الأسف والحزن متأصلان دائماً عند جذور الانسانية وجذور الشعر".

اللوحة هى آخر روائع الفنان، بالنسبة لعصرها، وبالنسبة لنا الآن، بما تثيره على الفور من تساؤلات .. فعلى خلاف المألوف يتبارى الفنانون في فتح عمق وهمي في السطح الجامد والصادم للمساحة البيضاء للوحة .. ومانيه يعيد اغلاقه من جديد .. اعني ان الانسان حين يقف أمام جدار أبيض، على مقربة منه، يخيل إليه ان الجدار هو النهاية، ويعجز عن تصور فراغ خلفه إلا اذا اغمض عينيه، كذا سطح اللوحة قبل الرسم يقف البصر عند سطحها ولا يتصور امكانية ان يمد – يده – إلى بعد داخله دون ان يوقفها ذلك السطح، الاحساس بالسطح وصلابته حاد، حتى يرسمها الفنان، يضع في وسطها طريقاً أو بحراً، فيختفي السطح المباشر، ويوهمنا العمق بامكانية السير فيه .. انها تتحول إلى ما يشبه المرأة التي عادة ما نعجز عن رؤية سطحها المباشر (الزجاج) لأن عمقاً مؤكداً في داخلها، يأتي به انعكاس كل الاشكال والفراغات أمامها في ذلك الداخل .. هنا يغلق مانيه سطح اللوحة رأسياً بجسم الفتاة المسيطر، والخارج إلى واجهتها المباشرة، وعرضياً بتلك الطاولة التي تستند إليها، ثم هو بعد ذلك يلقي بعمق اللوحة خلف ظهر الفتاة ليحشد فيه جمهور المقهى بعد ان يكون قد سد طريقنا إليه ..

الأمر الثاني ان هذه الفتاة في خدمة رواد المقهى، ولكنها هنا تعطيهم ظهرها لتواجهنا نحن، وهو أمر غير طبيعي ..

هذا هو ذكاء مانيه واستاذيته، فرواد المقهى الذين نراهم في البعيد ليسوا أمامنا نحن كمشاهدين للوحة، بل خلفنا، وما نراه منهم الآن

صورة لهم في مرآة كبيرة تغطي الجدار بكامله .. هذا معناه ان المكان الذي نقف فيه قد تحدد، في الوسط بين الجمهور خلفنا وبين الفتاة امامنا، نرى وجهها مباشرة، ونرى ظهرها في المرآة، وراءنا الجمهور نرى وجهوهم في المرآة، وأمامنا الفتاة .. فاذا كان ذلك صحيحاً فاين صورتنا نحن في المرآة طالما اننا أمامها ؟

صورتنا موجودة، هناك مكان محجوز لها، فذلك الوجه في نهاية الركن العلوي إلى اليمين لرجل يرتدي قبعة هو صورة مشاهد كان قد سبقنا إلى اللوحة، وظهرت صورته في المرآة .. انه يمثلنا جميعاً في وقوفنا أمام الفتاة ..

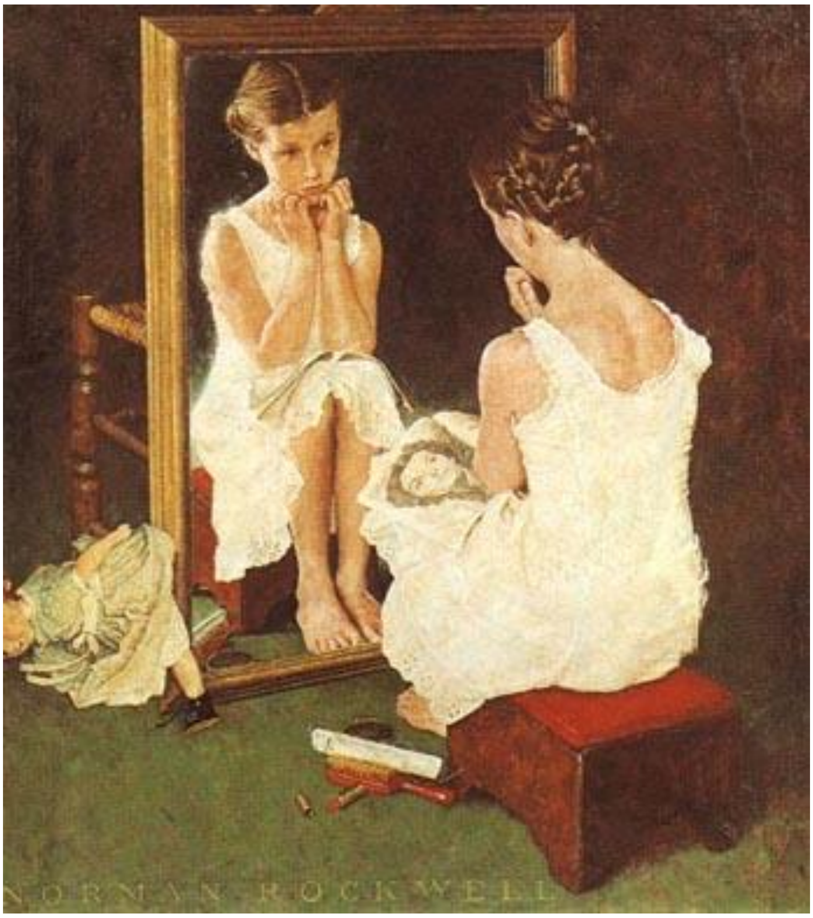
الآن نشعر ان خلفنا امتداداً يستوعب رواد المقهى، ونرى أمامنا امتدادا للفراغ في العمق خلف الفتاة، هناك فراغ خلفنا وفراغ أمامنا فاين ذهبت اللوحة؟ لقد الغى الفنان سطحها، ليس بشق العمق في داخلها بالالوان كالمعتاد، وانما بتحويلها إلى مرآة نعجز عن رؤية سطحها المباشر (الزجاجي) بما يلقي بنا على الفور داخل تكوينات اللوحة ..





نموذج هذه الفتاة شائع في ثقافة تلك الفترة، يصفه بقسوة واتهام، بأهن "يبعن المياه الغازية المنعشة ويبعن الحب ايضاً " كاتب مثل جي دي موبسان، ولا يبتعد عن هذا الوصف كاتب اخر مثل جي دي موبسان، ولا تبتعد عن هذا الوصف كاتب اخر مثل هوسمان في رواياته، ولكن وصفاً دقيقاً لهذه الفتاة، بالابيض على الصدر الذي يصنع امتداداً لبياض الرقبة، فالوجه وحمرة الخدين، ويصنع هالة في الاكمام حول الذراعين البضتين، حتى تلك الانحناءة الخفيفة .. هناك ذلك الوصف الحرفي الدقيق، في شخصية ليزا في رواية إميل زولا "قاع باريس" ***Le Ventre de Paris*** معروف ان زولًا كان قد اهدي منها نسخة إلى مانيه، ربما يكون الفنان قد ترجم شخصية ليزا في تلك الفتاة، فهى حاملة لذلك الاسى الشفيف، في اللوحة كما في الرواية، ليس لأن الفنان قد مات طبعاً، وانما لا شك تنعي حظاً عاثراً وضع لها لقمة العيش في هذا العناء، عليها ان تهوى لالتقاطها من عند مواقع الألم .. حول جذور الانسانية.

آه لو فشلت!



قالت: "إذن فقد كان حلما آخر، وأنا لا يعجبني أن تسرفني الأحلام" .. ورأت أن عاما آخر قد مر ولكنها لم تكبر إلا بقدر مسافة يوم واحد، والصغار لا يصبرون .." لماذا لا تخاتلنا الأحلام إلا حين نكون

نياما، فلا نمسك منها بشيء ؟!" ورأت أن الكآبة أحيانا تريح النفس، لأنها تسليم بأن شيئا لن يكون قبل أوانه ..

بالأمس حين كانت قد أسلمت نفسها باطمئنان لنوم عميق، جاءها الحلم حصانا طيعا، يفهم دون الاشارة والكلام، على ظهره طافت الممالك التي لا يغيب عنها القمر، كل شيء فيها فضي حتى الزهور، وبادرها الفارس الذي كان ينتظر حين ترجلت: "انتظرتك ألف عام" لكنها ضحكت، وأغرتها فراشات من حبات الضوء أن تطير بينها، تعابثها، وتملأ كفها بحفنة ماء، تسقيها واحدة بعدأخرى، وسمعت طفلتها الصغيرة الجميلة – وجهها بملامح هذه الدمية الملقاة – تناديها، استدارت وهى تحلق بين الفراشات، وعادت لتحط أمام صغيرتها، تحملها إلى صدرها، تدخلها القلب وتغطيها برموش العين ..

بالأمس رأت أنها تلك الأم، رائعة الأمومة، هى منذ أن كانت تحبو، وهى في مثل عمر ابنة الحلم، كانت تتدرب مع هذه الدمية وتخوض أول دروس الأمومة .. كم بدلت لها ثيابها دون أن تتسخ، ومشطت شعرها حتى نحل، وكم بكت إلى أمها، تريد أن تنظف لدميتها أسنانها، ولكنها تعاند فلا تفتح فمها، ولم تفلح الأم في اقناعها .. وكم بكت لأنها أرادت أن تطعمها فرفضت الدمية الحرون، وكم من مرة عنفتها الأم حين رأتها تغسل لها وجهها بالصابون أو تحممها حتى كفت عن الكلام الذي كانت تردده كبغبغاء نشيط، وأطبقت احدى عينيها فلم تعد كما كانت تغمض ان نامت، بعينيها معاً، وتفتحهما معا، أو واحدة بعد أخرى حين تحلمها

الصغيرة وتحثها ان تفيق .. لم تعد تحرك إلا عينا واحدة، ولم تكف الصغيرة عن الحاحها أن يأخذوا صغيرتها إلى طبيب العيون .. هى الآن قد نضجت وعرفت أن دميتها من البلاستيك، لا تأكل ولا تشرب ولا تتألم أو تصيح، ولا تضحك أو تغضب، ولا تكترث بصاحبتها .. عرفت كل ذلك، ومع هذا لا تزال تحلمها معها إلى فراشها حين تذهب للنوم، تغطيها، وتغط معها في نوم عميق ..

بالأمس وهى تحلم، حين رأت أنها الأم التي تعلمت،كان تعامل ابنتها بحنان لم تلقه يوما من أحد، أخذتها في حضنها تحكي لها حكايات الشاطر حسن، وتمسح فوق شعرها، وتستحث النعاس للصغيرة ولنفسها .. رأت في الحلم أنها تنام – وهى نائمة! – وعندما استيقظت من الحلم –لا تزال تحتضن صغيرتها، استيقظت ايضا من نومها بالأمس، ووجدت انها لا تزال تمسح على شعر دميتها وتغني ..



في المرآة كذبها عمرها، طفلة لا تزال، وما زالت الطريق طويلة طويلة حتى تشارف نهاية أطراف أرض الأحلام. لماذا لا يكبر الصغار إلا يوما واحدا كل عام ؟!

ألف مرة رأت في المرآة وجهها من جانبه الأيمن، والف مرة بجهة اليسار، شدت قامتها بصلابة الواثقة، أو احنتها كعجوز وتكومت بعمر تسعين عاما، غيرت نظرتها وبدلت ادعاء الانفعال، هى كما هى .. " لو أن جدتي تكف عن ندائي: تعالي يا صغيرتي! ربما كبرت يوما آخر .. " ما زال الحلم حياً ينبض في توقها .. " تخاتلنا الأحلام ونحن نيام لتغتالنا حين نصحو .. "

هذه المرآة ليست في موضعها، الصغيرة هى التي أحضرتها هنا إلى غرفتها، جرجرتها وكادت تسقط معها في كل خطوة .. نكتشف ذلك بسهولة من ذلك الكرسي خلف المرآة، كانت قد أحضرته الصغيرة لتسندها إليه .. أحضرت ايضاً صورة أمها، تضعها على رجليها، بقرار أن تتملى في وجه أمها وتقارنه بوجهها .. لا تزال المسافة بينهما بعيدة .. عشرون عاما تكبر فيهما عشرين يوما، وبقرار يائس قررت ان تتملى وجه أمها وتعدل ملامحها هى على غراره .. كانت قد قصت ذيل الحصان من شعرها، وتخلصت من شريطين ملونين على جانبي رأسها، وأعادت تصفيف الشعر كشعر أمها .. شعرها غض كالحرير بعمره الطفولي، وشعر أمها مسحت فيه الأيام خشونتها حتى سودته، لا يهم اللون، لبست كأمها قميصا تألفها به، احضرت ادوات الزينة خلسة، قلم الشفاه، وقلم الحواجب، وعلبة المساحيق، وفرشاة ومشطا .. صبغت وجهها بشكل فج تعوزه خبرة الكبار في الخداع، وطوحت اصبع الشفاه وقلم الحواجب، وأسندت رأسها على راحتيها، تقضم اظافرها مرة، وتتهجم أمام وجهها، فيبادلها جهامة، وتغالب البكاء .. ان زمنا عنيدا لا يريد لها ان تعبر، لتوقظ غداً بليداً وكسولاً لا يريد أن يأتي إلا بعد عام، يتلوه غد آخر .. فكيف أفلت من قبضة ذلك العنيد بالأمس حلم مراوغ؟!

***

هذه الصغيرة التي نتلصص على أحلامها، نعيد معها محاولة الصياغة، كأننا – نحن اليوم – وهى، معا نتطلع إلى غد قادم، قد خدعتنا مثلما خدعتها الأحلام .. فذلك الغد القادم، الذي نتحرق معها شوقا إليه ليس إلا ماضيا خلفنا، مر منذ عشرين عاما، أو ثلاثين، أدركته الصغيرة حين نضجت أو استوت على حياتها الزوجية وفراخها الصغار، كبرت البنت، وهى الآن ربما في عمر جدتي، وكبر أولادها وتزوجوا، ومن بين بناتهم اليوم صغيرة اخرى في عمرها يوم جلست أمام المرآة، حفيدة تناديها هذه البنت: "تعالي يا صغيرتي" فتغضب، وتراجع ملامحها في مرآة جدتها العجوز .. اللوحة منذ عام **1954**م، وربما قبل ذلك بعام أو عامين، فصاحبها – نورمان روكويل – يضع اسمه عليها بحروف طباعية كالحفر، دون تاريخ .. آنذاك كانت البنت تحلم بيوم، ربما جاء بعد عشر سنين، هو الآن خلفها بمسافة ثلاثين عاما، ولكنها وقد سجنها الفن في الطفولة، أعطاها قدرة من قدرة الحلم، تنظر خلفها لتراه أمامها، وتغرينا معها – عبره – بتلك الرحلة الخرافية التي تعرف كيف تراوغ الأزمنة، لترى في الأمس قادما يلوح بأحلام الطفولة .. هذه الجدة الطفلة لا تتعجل أمامنا زمنا قادما، بل تنظر من خلف ظهورنا – وقد خبرت قسوة ان يكون المرء ناضجا – إلى ماض لها، وتقول في ضميرنا: "من جديد سأعيش طفولتي السعيدة .. وآه لو فشلت!".

الجمال ..

محمولاً على عربة القش!!

"هناك حقيقة أخرى وراء كل حقيقة" ما تراه العين ليس شكلا تتبدى به فحسب، ومهمة الفنان ان يبحث عن "جوهر الحقيقة" هذا ما يقوله الذين رفضوا العين كأداة للإدراك، وهم يرون ان الجمال لا يترخص ولا يبتذل نفسه، أو يسلمها مع أول ملامسة للعين، يريد منك ان تسعى إليه، وان تتجشم بعض التعب ..

تلك فكرة سنراها دائما في كل محاولة للفن تريد ان تمسك بالطبيعة، كان على الفنان ان يكون عالماً وفيلسوفاً، ومالكاً لقدرة التعبير، يترجم المشهد البصري أولاً لنفسه إلى حس غير ملموس، ثم يعيد ترجمة الترجمة من انفعال وعاطفة إلى لون وخط، انه كمن يبحث عن المتاعب، فقد كان أمامه المشهد جاهزا للتعبير عنه بلغته، يعبر عن اللون باللون، وعن الكتلة بكتلة مماثلة، هو الآن ينسج الموضوعبلغة غير لغته، يصطاد الفراشات في حلكة الظلام وقد كانت امامه في وهج الشمس، يشرح الظلال الوهمية وقد اعطى ظهره للأشكال المادية التي صنعت تلك الظلال، فأشكال الطبيعة في داخله لا تنطبع على نفسه كما تنطبع على شبكية العين – هو يأبى ذلك – بل تعدو إيقاعا مداخلا للنبض، وسعادة أو غضباً، أيسر ان تمسك بها كلمات شاعر، لا ألوان مصور .. فكرة وضع بذورها أفلاطون

بعالم المثال، وبلغ بها المدى التكعيبيون والداديون، وتدرج على طول المسافة بينهما بدرجات متفاوتة الانطباعيون، فالتعبيريون فالرمزيون، وكأنما اتفق الجميع ضمنا على ان الفنان، وان كانت مهمته البحث عن الحقيقة، فلا ينبغي ان يكون الصدى الحرفي، أو الناسخ الذي يستخدم عينيه كآلة للتصوير ..

ولكن جون كونستابل (**1776 – 1837**م)، الذي كان اعظم المعاصرين لفنان سترى له بعد ذلك لوحته "سفينة العبيد" هو جوزيف تيرنر (**1775 – 1851**م) وحده، يرى غير ذلك كله .. فهؤلاء الذين يتركون ضجيج الحياة ليتحسسوا في ظلها النبض لا يقدمون صورة لها بل يعيدون " مسرحتها "، يأخذون جزءا من جسدها، بلا روح، ويضعون حوارا آخر على لسانها لتتحدث بمشاعرهم لا بصوتها .. والمشكلة هنا ان الفنان يضع نفسه على مسافة من الطبيعة حتى يتأملها ويحللها ويكون أفكاره عنها، تلك مهمة فيلسوف، اما الفنان فمهمته ان يكون والطبيعة كلا واحدا، ان يحتويها او يستسلم لها كي تحتويه، يتوحد نبضه مع نبضها على ايقاع واحد، من داخلها لا خارجها، فلا يتعامل معها مثلما يتعامل مع رموز الأحلام التي لابد ان تدل على شيء آخر غير أشكالها.



*"عربة القش" للفنان جون كونستابل، **1821**م، المعرض الوطني بلندن*

معظم لوحات الطبيعة التي رسمها كونستابل عن الريف الانجليزي لا تأتي نتاجاً لرؤى مضنية، ولا تفتعل لغة غير لغتها في حوار مسرحي مصنوع، بل تتحدث بألوانها البسيطة التي حملتها شبكية العين، نفس الألوان التي تراها عين انسان عادي في مشاهد الريف، والمميزة له عن غيره، الروابي والبحيرات وينابيع المياه، والتلال والسماء، يواجه صفحتها طاحونة الهواء، أو كوخ انجليزي .. هذه هي موضوعات هذا الفنان، لا ترمز إلا إلى نفسها، يراها جميعا مضاءة بشمس رحيمة، لا تتوهج فتشعل الألوان، ولا تغيب فتطفئها، مضاءة بتلك الشمس، أو مظللة بين لحظة وأخرى بسحابة عابرة، تستحم بقطر الندى، أو برزاز مطر بسيط تحركه

رياح حانية كأنما لتداعب وجهها .. انها لا تدعى احتشادا بحدث درامي متفجر، وتتعالى بتلك البساطة على كل ادوار البطولة.

في "عربة القش" فلاح بسيط على عربته الخشية، لا يحاذي النهر بل يدخل جزءا من تشكيله، هو والكلب الذي كلما سار عدة خطوات التفت للمرة العاشرة ليرى ذلك البسيط الذي ترك الأرض ومضى بعربته وجياده وسط النهر، لا يجد سببا مقنعا لهذا الخرق إلا أنه قروي ساذج، أو لعله يلتفت توجسا وخوفا، يتوثق أن ذلك الكلب الفضولي ما زال يتبعه خطوة بخطوة كلما رأى ظله في الماء! هما معاً – الفلاح والكلب – عنصران من عناصر الطبيعة المكملة لمشاهد الاشجار والكوخ، ومفردتان بحجم اهمية السماء الملبدة بقطن أبيض من سحب عابرة، ونهر لا يقلقه ضجيج العجلات، أو خطوات أقدام ذلك الذي يطوف حول سور كوخه الريفي على حافة النهر .. هنا حس للتوحد مع الطبيعية ينقله الفنان كقصيدة ملونة من قصائد شعراء الرومانتيكية الذين شغلهم هذا التوحد ..

يقول الفنان: "أنا أطمح إلى أن أبين أن مهمتنا كفنانين هى مهمة (علمية) و(شعرية) معاً، ان الخيال لم ينتج مرة، وليس بوسعه ان ينتج اعمالا يمكن ان تقارن (بالحقائق)".

عند كونستابل "الحقيقة" التي يمكن ان تكون ماثلة في مشاهد الطبيعة هى ملمسها – وليست ما يضيعه الآخرون ثم يعودون للبحث عنه – الذي يمنحه لها "الجو" العام والمناخ، الدائم التغير من ساعة إلى

ساعة، ومن فصل إلى آخر، وذلك الملمس هو ما يعطي في اللوحة اعظم درجات التشابه مع الطبيعة الحية في تغيراتها التي لا تتوقف ساعة بعد ساعة، لتفتح المدى باستمرار امام الفنان، ففي اللحظة التي ينهي لوحته، يكون المشهد قد بدل ثيابه واستعد "لصورة" جديدة! وعليه دائماً – فيما يرى كونستابل – ان يقدم "اللحظة الطازجة" التي لم تكتمل حتى الآن في لوحة لأي فنان في العالم .. مع ذلك فهذا هو الوصف الذي أطلقه النقاد على لوحات هذا الفنان .. "طبيعة طازجة" كأنما قفزت من فوق الارض إلى لوحة، أو تتأهب في حركتها على سطح اللوحة للخروج إلى الفراغ .. انها مثل طاقة مفتوحة في الجدار تطل منها على "جمال حقيقي" لا مصنوع بالألوان ..

قدمت هذه اللوحة إلى صالون، وكانت وحدها تستأثر بالاعجاب، وتشد إليها دهشة ديلاكروا بشكل آسر، وتشق مجرى واسعا تشكلت فوقه بعد ذلك اتجاهات الانطباعيين ..

تلك هى رؤية كونستابل لمهمة الفنان، تقرب العمل قدر الاماكن إلى الوجدان البسيط الذي يعجب بصورته في مرآة، اما الذين يرون ان تقديم قطاع من حركة الحياة – كما هو في الحياة – فوق خشبة المسرح ليس بفن، فلن يجدوا في لوحاته من انهار إلا قد استبق تقنية التصوير الفوتوغرافي بالألوان، لا تشعر بقيمته الآن قدر ما شعر بها الذين عاشوا منذ قرن من الزمان.

الرؤية عبر الجدران .. !

ربما تكون هذه الفتاة، مثل كل الناس، في حياتها المعاشة التي كانت أو التي لا تزال .. لطالما خاضت اشتباكات التصدي والتحدي، أو المراودة، والمهادنة مع نفسها، وكم من مرة تركت جسدها الناحل الهزيل وارتحلت إلى الممالك التي لا تقبض فيها اليد على شيء،

ثم صحت سجينة تحت جلد يكبل فيها خطوة واحدة خارجة .. ما أبشع أن يحمل الجسد المكدود ثقل الجسد ويمضي .. ربما كانت في عالمها المعاش أشد الناس سعادة أو أعظمهم تعاسة، وربما كانت ممزقة بين التمني والاحباط، وربما كانت مضيعة وبائسة، أو جبارة وعنيدة .. في كل الحالات كان لها حوارها الذي لم تجترح فيه كلمة، ولم يذع منه سر ..

حين أمسك الفنان فرشاته، يواجه بها سطحاً أبيض بلا عمق أو دبيب صوت، كانت في رأسه تلك الفتاة في الصورة، يعطيها من الدماغ قدراً من الحرية تتحرك فيه، ومساحة من المكان محكم الحدود، ومزقة من الزمن تحوطها الأسوار، كان يلقنها ما شاء من حوار تقوم بأدائه مثل دمية مسرحية، يأمرها بالفعل ويمنعها عن الكلام ..



الفنان هو الذي أتى بها بشروط مسبقة إلى دماغه وأمرها بالطاعة، ولكنه حين يبدأ في إتمام جريرته، يتصيد منها خطاً بعد خط يحمله إلى اللوحة، أو لونا بدرجة دون أخرى، كي يطلقها في النهاية من الرأس إلى اللوحة فتعصاه. يعرف أنه سيبسط هنا مساحة من اللون الأحمر بدرجة الدم القاني، وبشكل الجزء الظاهر من ثوبها، وهى تخطو، فتأتي المساحة فارضة عليه السكون بدلًا من الحركة، وتأتي درجة اللون مشوبة بقتامة الحزن التي تصادر أي احتمال للفرح .. الأشكال والألوان وهى تتشكل مثولًا لفتاة الدماغ تشتبك مع الفنان في حوار كحوار الجسد، تعرف كيف تتحدى وتتأبى على رغبته، وكيف تنصاع لكل ما لا يهوى، فلا

يملك إلا المهادنة والتماس السلام .. أدار لنا الفنان ظهر الفتاة، وغيب ملامح الوجه حتى لا نتعرف فيه على وجه نعرفه، أراد أن يكون مطلقاً، حالة لانسان، هو أي انسان، أراد أن ينتهب من "خصوصية" حوار البنت في حياتها "عمومية" مستباحة، وأراد أن يستلب من الألوان عواطفها، فإذا البنت تشيح قليلاً بطرف الوجه، لتفضح كل ما كان يحاك ضدها .. لم يبح الفنان بكلمة من مؤامرته في ادعاء حوار للفتاة يحمله إلينا لم يكن هو ما دار بينها وبين نفسها، ولم يكشف لنا عن سر من أسرارها، أتم اللوحة التي استوت على سطحها الفتاة سيدة لها، فاستسلم، ووجه إليها كلماته الأخيرة، "تخيري لنفسك ما تشائين، أو ما يختاره لك سواي .." ثم نفض يديه عنها وراح يتصيد من الدماغ من جديد، ما يكون أكثر انصياعاً، أو عناداً ..

في غياب كامل من المعرفة، بحقيقة الذي كان بين الفتاة ونفسها في حياتها المعاشة، وما كان بينهما في دماغ الفنان، وفي غياب المعرفة بسلاسة الحوار أو جفافه بين الفنان وخطوطه وألوانه، نمارس بدورنا ادعاءً جديداً لحوار جديد بين البنت ونفسها .. نتمم جملًا ناقصة لدينا منها كلمة أو كلمتان لم تنطق بهما الفتاة في الحياة، ولم تترددا في جنبات دماغ الفنان، وننسج الحكايات التي ما كان منها شيء، وندعي – نيابة عنها، وعنه – من المواقف ما يزينه الزيف والاجتسار .. هنا نستعيد للآخرين حياة لم تكن لهم ونبتهج، ونحكم الخطوات النهائية للمؤامرة وندعي ذكاء يفضح تدبير الأخرين .. هنا نمارس دون أن ندري مشاركة في حياة وهمية

للفتاة، ومشاركة لفعل ابداعي للفنان، كي نتمم للفن غايته، نصنع منه المرآة التي لا تعكس وجوها لنا إلا بأروع وأحب ما نهوي ..

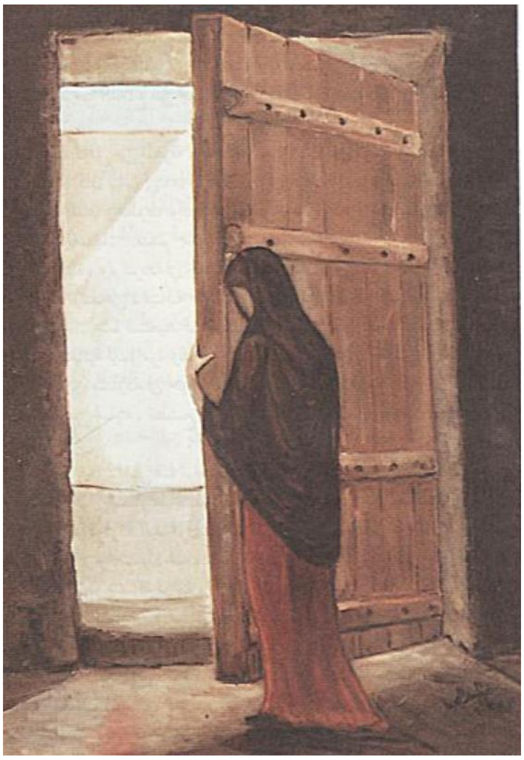
ما أراه – يقيناً – ليس ما تراه، في بنت هى الآن تمر بلحظة قصيرة ودقيقة برحابة دهر .. ! بانتظار ما يصدر به القرار، ينصفها على نفسها، أو ينصف نفسها عليها، فحركة اليد فوق الباب تفتحه وترده في فعل واحد، بين المراودة في اتخاذ القرار والعدول عنه، ربما كانت تريد الخروج على غير رغبتها، مدفوعة بأمر، أو منساقة لرغبة، خطت كل رحابة الدار نحو الفعل حتي بقيت الخطوة الأخيرة لتمامه فتوقفت .. ربما كانت هى الراغبة حتى ردتها نفسها، وربما كانت نفسها هى الأمارة حتى تصدت لها بالعصيان، ولكن النتيجة النهائية بعد لم تكتمل .. ربما كانت وحيدة طالت واستطالت عليها أيام الانتظار للغائب الحبيب، تسمع حفيف الأوراق، ولكنها تدفع بنفسها إلى تصديق أوهام – تعرف أنها أوهام – بأن تلك هى خطوات الغائب يقترب، تجري، تجتاز رحابة الدار في قفزة واحدة، تفتح الباب وهى عارفة بأن أحدالم يأت، فيفاجئها وهج شمس يخطف البصر، تطرق الرأس وتنخرط في بكاء هى التي صنعت أسبابه .. ! بيت فقير على ما يبدو، طيني صنع بابه من خشب شجر لم يشذب، وغرست فيه مسامير من الخشب، وأسرة من أم مقعدة، وبنت تربّت على الحياء من صورتها في مرآة، جاءها قادم فنهضت البنت تحدثه من خلف الباب، يمنعها الحياء أن ترفع وجهها رغم أنها تعرف أن أحداً لن يراها، بيت فقير، يقع في نهاية زقاق مسقوف، فها هو الفنان قد أدخلنا البيت، وأوقفنا خلف الفتاة نرى امتداد الزقاق الذي ضن برؤيته على الفتاة،

فستره عنها الباب المفتوح، يطلعنا داخله على كآبة الدار التي استحالت فيها كل الأشياء والألوان إلى دكنة وقتامة، حتى الضوء المراق على عتبة الدار من خارجها، يتشح بغلالة سوداء حين يخطو للداخل، ومع ذلك يضن ببصيص منه الفنان على الفتاة، فلا يطال منها طرف الثوب أو مقدمة القدم أو ظهر الكف، يضيء فيه جانباً .. حتى الباب، ذلك المنفذ الذي يمكن أن تتسرب منه الهموم إلى الخارج، أو تدخل عبره البهجة من الشارع، يؤطره الفنان بشريط من السواد، محال أن يكون لون طين الجدران ..

للفعل الذي تهم به الفتاة وتتراجع عنه احتمالات بعدد العيون التي تطل على اللوحة، كلها نسج جديد وادعاء لحوار لم يكن ما دار برأس الفنان، قبل أن تعصاه الألوان، تلامس طرفاً من حوار دار بين الفتاة ونفسها إلينا، لتخبرنا بالحقيقة، كي نحررها من سجون نودعها فيها ..!

اللوحة للفنان عبد الجبار اليحيا، لو قلت إنها إحدى اللوحات الضائعة لفنان فذ مثل فيرمير لصدق الناس، فكلاهما، اليحيا في هذه اللوحة وفيرمير في كل أعماله تقريباً، كان صياداً ماهراً للحظة المحال، ذلك الزمن الآخر الذي لا ندركه، الواقع بين زمني فعل، وفعل لاحق، كتلك التي فتحت نافذة ومدت يدها بالماء إلى النباتات، لا نعرف هل روتها وتسترد يدها، أو تزمع سقياها وتهم بصب الماء، أو تلك التي مدت يدها بالكاد تلامس وترا في آلة موسيقية، لا نعرف هل شدت الوتر وتركته للتو يستنفد اهتزازاته ونشيجه، أم انها تهم بشده وتتحفز

لتحريض الأنين فيه .. كذا هذه الفتاة هنا، دخلت تهم باغلاق الباب، أو خارجه تشد إليها الباب حتى يتسع عن آخره، لم يكتمل الاغلاق أو الفتح، كي يظل مقبوضاً عليه ذلك الزمن الآخر، ومجمداً على ثبات أبدي، مع أنه في الحياة يندس مختبئاً في زمن فعل يسبقه أو زمن فعل يلحق به، يظل مقبوضاً عليه ذلك الزمن المحال، وتظل مطروحة كل الاحتمالات، لتضج اللوحة بجمال كل ما ليس ماثلًا فيها للعين، على نحو ما أشار مالا رمية: "الجمال في اللوحة، هو في كل ما يقع خارج اطارها" ربما ..!



جوستاف كوربيه: الحكم بالبراءة .. بعد الموت

المسافة بين قناعات الفنان وبين ذوق الجماعة ساحة للصراع أو الموت، أو ان هذا ما تؤكده على الأقل حياة واحد من كبار مصوري القرن التاسع عشر هو جوستاف كوربيه (**1819-1877**م).

في السجن، اوشكت حياته على نهاية فاجعة، فلم ينقذه إلا المرض، الذي دفع بسجانيه إلى نقله لاحد المصحات، ليواجه مصيراً أشد بؤساً ..

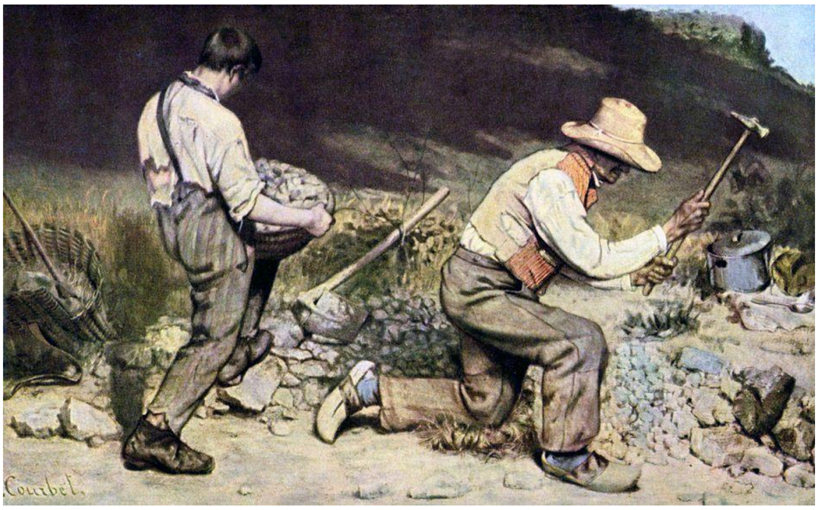
مثل كثير من الفنانين قبله وبعده، كان كوربيه ضجراً بالدراسة التقليدية منصرفاً عنها، وهو ما خيب فيه أمل اسرته الريفية البسيطة في أورنان بفرنسا، حتى نصحه المدرسون ان يتجه إلى الرسم .. لقد ظل الأب يحلم كثيراً ان يصبح هذا الابن، بين ثلاث بنات، أحد المحامين المشهورين، وهى نفس الامنية التي خيبها بعده ادجار ديجا حين رفض دراسة القانون واتجه إلى الرسم.

هل كان بوسع جوستاف كوربيه ان يدافع عن نفسه لو انه انصاع لرغبة الاسرة في دراسة القانون؟ وهل هناك من دافع عن البسطاء والمطحونين والفلاحين افضل من كوربيه، وعبر أداة صدمت المجتمع الفرنسي وهزت الذوق الارستقراطي هزاً عنيفاً ؟

في تلك الفترة كان النموذج الفني المطروح تحليق في آفاق وأجواء الاساطير القديمة، أو استلهام لمادة التاريخ وشخوصه البارزين لتمجيدهم ولا فكاك من هذين المجالين إلا باستغراق مع تهويمات الاحلام، شرط أن تكون معطرة بنفحات الرومانسية المحلقة .. وكان جوستاف كوربيه يرى ان ذلك هروب جبان عن واقع مرير ..

استغل كوربيه حلسة الالتقاط لديه، والتي تكاد تتفوق على أجهزة التصوير الفوتوغرافي، لدراسة دقائق أحوال البسطاء، فعايش الفلاحين وقاطعي الاحجار والمشردين، ووجد ان هؤلاء هم الأجدر باحتلال مواقع البطولة في لوحاته ...

لم يكن يصورهم تصويراً فوتوغرافياً كما هو، ولم يكن يصورهم على نحو ما تمنى لهم، ولكنه كان يحرص على تصوير الدلالة في مفردات حياتهم، والدفع بها إلى واجهة اللوحة، لتكون صادقة للعين في أول النظر، ومؤسية للقلب في آخره، ومحركة للعقل بهذا الالحاح المتوالى لوحة بعد أخرى.



قاطعا الحجارة، للفنان جوستاف كوربيه، **1849**م، واللوحة فقدت خلال الحرب العالمية الثانية

قبل ذلك بقرنين كان بروبجل ورمبرانت، في هولندا قد ارتادا محاولة مماثلة .. نزل بروبجل بالاسطورة من عليائها إلى مجرد وحدة ضئيلة "موتيف" وسط الحقول أو بين الفلاحين والصيادين، تكاد لا تبين، كما كان رمبرانت قد حرص في رسم الشخصيات ان يخرج داخلها النفسي إلى السطح، وفي رسم الموضوعات ان يفعمها بلوذعيته الساخرة ..

ولكن ما حدث في هولندا لم تكن فرنسا، احد الورثة الشرعيين للتراث الاغريقي والروماني، لتقبله حتى بعد انقضاء قرنين، ترسخ عبرهما هذا الاتجاه .. وهنا أحكام صارمة تسمح بمرور الفنان أو احتجازه، يسهر

عليها حكام قساة للصالون – تلك البوابة الرئيسية في فرنسا لمرور الفنان إلى مواجهة العامة ..

كان كوربيه يقول ان على المرء ان يعرف أولا لحساب من يعمل؟ وان يكون قادراً على ترجمة عصره كما يراه بكل عاداته وتقاليده، والا تحجب عنه المظاهر حقيقة ما يدب فيه، أو ينخر في قواه ..

وكان الناس حين يريدون النيل منه يصفونه بالفنان الواقعي، الذي لا يرى شاعرية الجمال والخيال، تلف الطبقة الارستقراطية من كل جانب، وتقدم واجهة مرسومة بألوان زاعقة، وكأن هذه هى حياة المجتمع بأسره.

في ذلك الوقت كان الصغير ادجار ديجا لا يتردد ان يقول انه خدع في كتاب مثل كورني وراسين وغيرهما من الكلاسيكيين، وانه اكتشف روعة فلوبير في تصويره لواقع الحياة في مجتمع يعرفه، وكان كوربيه يقول أنا لم أر شخصية من شخصيات الاساطير بعيني فكيف أصورها لهم، وكان ديلاكروا يثني كل الثناء على لوحات كوربيه، وعلى طرف آخر كان الصالون يأخذ بوصية المصور ميسونيه، ويرفض عرض لوحات كوربيه! فقد كانت لوحته "الدفن في اورنان" تثير حفيظة ذلك المجتمع المخملي الناعم الذي تعود السباحة في الفضاء مع تهويمات الاسطورة، فإذا كوربيه يصدمه باستدعائه إلى قريته "اورنان" ليرى مشهداً ينفر منه استرخاؤه، ووجد ان في ذلك العمل اجتزاءاً من كوربيه على جرح جمال الحياة الناعس وكأن الموت بين الفقراء لا صلة له بهم. رفض الصالون

أعمال كوربيه، مثلما رفض له لوحة "المرسم" التي اثنى عليها ديلاكروا، ووصف محكموه كوربيه بأنه لا يعرف كيف يكون جاداً، كما علقوا على لوحته "المستحمات" بأنه لا يفهم شيئاً عن المرأة ..

وطبيعي ان يتحول هذا الرفض الارستقراطي لكوربيه إلى انتصار شعبي، ربما تنبأ به شاعر مثل بودلير، أو رسام كبير مثل انجر، وتحقق هذا الانتصار الشعبي عندما نفذ كوربيه إلى الصالون عام **1866**م .. واعتبر رسام مثل مانيه وبودين أن هذا الانتصار يتوج طموحهما، فقد مر مانيه بنفس الاصطدام مع الصالون بلوحته "الجلوس على العشب" **1863**م، ولاقى من السخرية ما لاقاه كوربيه ..

وجاءت فرصة نادرة لكوربيه، رائد الواقعية، الذي استهدفته الألسنة بكل الافتراءات أكثر من ربع قرن عندما دفعت الهزيمة التي مُنيت بها حكومة الامبراطور نابليون الثالث إلى اضطهاد الكادحين بكل الظلم والجور، وانذرت المجاعات بموت معجل، فاستولى على الحكم عدد من الثوار لمدة ثلاثة شهور اختاروا اثناءها كوربيه ممثلاً للشعب، ورئيساً عاماً لمجلس الفنون، وعندما سقطت هذه الحكومة كان كوربيه أول الذين استقبلتهم السجون.

بعد فترة طويلة قضاها في السجن سمح له بممارسة في الركن من أركانه، وكانت الذاكرة وحدها هى منبع المشاهد التي صورها لما تبقى فيها من صور الواقع، حتى استبد به المرض، وشارف على الموت ..

وفي تلك الفترة خرجت لوحات كوربيه حاملة لأسماك ميتة كقاسم مشترك .. فقد كان يرى في عيني السمكة الجامدتين علاقة بروحه السجينة في انتظار الموت ..

نقل إلى احدى المصحات، واجريت له عملية جراحية قضت على ما تبقى فيه من رمق فاخرج عن بقاياه، ليفر إلى منفى اختياري في سويسرا، وتصادر الحكومة كل ممتلكاته ولوحاته وتبيعها بأبخس الأثمان ..

مات كوربيه في آخر يوم من عام **1877** (**31** ديسمبر) ودفن في منفاه إلى ان جاء عام **1919**م وبعد مرور مائة عام كاملة على مولده، ليخرج اعتراف رسمي وشعبي بعبقرية كوربيه، وريادته الفنية، واعتباره رمزاً وطنياً، فحملت رفاته إلى قريته، لتوارى في الأرض التي عشقها ودفع لها كل حياته علامة حب.



لوحة للفنان كوربيه، يبدو فيها – إلى اليمين – في لقاء مع صديق وتابعه 1854م

هموم فوق ساحات البراءة!

لابد ان هذه اللوحة قد رسمت بتكليف مشدد من والدي هذا الطفل، وبتوجيهات وشروط نراها قد تحققت في اللوحة، مثلما تحقق فيها من جانب آخر نزوع الفنان وهواه .. فالطفل، ابن الرابعة من العمر، مليء بكل هذه البراءة، وبكل هذه البلاهة معاً، مما يعطيه "انسانيته" القوية النابضة ..

الطفل جميل المظهر والروح، وقد تعودنا من الفنان الذي رسمها، جويا (فرانشيسكو جويا، 30 مارس 1746 - 16 ابريل 1828م) تشويه الوجوه من أجل اكسابها انسانية أكثر، خاصة في الفترة التي بدأ يعاني فيها آلام مرضه الذي لم يفارقه حتى قضى عليه منذ (1792م)، ومن يرى لوحة له مثل "عجوزان يأكلان" قد لا يستطيع ان يعود إلى قدرته على النوم قبل اسبوع .. فما الذي دفعه إلى رصد كل هذه العذوبة في لوحة مشرقة كهذه؟

يبدو الطفل مثل "دمية صغيرة" أو مثل عرائس مسرح الاطفال التي تتحرك بالخيوط، دمية تشير حركة اليد الممدوة إلى الامام لحفظ التوازن، وحركة القدمين اللتين تزحفان ملتصقتين دائما بالارض خمسة سنتيمترات للخطوة، دون أن يثني الركبة تشير هذه الحركة للدمية إلى أنها توقفت

الآن فقط بعد ان لفظت " أحجار البطارية " آخر قواها في هزة أو اثنتين تبعتا لحظة الكف عن الحركة أول ما توقفت، وهذا الطائر المربوط في خيط يتصل بيد الدمية مقرر له ان يساعد " البطارية " في جرجرة الدمية، وان يوجهها بعيدا عن الاصطدام بالجدران، فالطائر يتقدم الطفل، ولو كان الطفل هو الذي يسحبه لجاء خلفه ..

لا يحمل وجه الطفل أي انفعال، بأن يكون سعيدا وهو يلهو بطيوره، ولديه منها رصيد كبير في ذلك القفص خلفه، وان يكون راغبا في الاختلاط معها والانخراط في طقوسها للمرح، أو ان يكون نافرا منها، مالا من مواصلة اللهو بها، أو أي انفعال آخر، دمية تمشي وفقا لبرنامج آلي محدد، خلعت كآبتها على الطيور والقطط التي لا تبدو راغبة في أي مشاركة.

جميعهم، الطفل والطيور والقطط، من مستوى ذهني واحد يضمن كل أسباب التجاوب والمشاركة، ولكن الطفل حتى لا ينظر إلى طائرة أو قططه، يولي ظهره لقفص الطيور كما لو كان هو والطائر المربوط بالخيط معا مكلفين بمهمة مشتركة محضة.



"دون مانويل اوزوريو دي زونيجا للفنان جويا، حوالى **1788** – **1789**م. متحف المتروبوليتان للفن، نيويورك

لقد راح الطائر بدوره يعلن انصرافه عن سيده الصغير وخانقه، وانشغل بالتقاط بطاقة كانت ملقاة على الأرض، يعرف انها ليست طعاماً، بل مجرد ورق، على حين انصرفت القطط بدورها – المحبة عادة لخناقها من الاطفال – عن سيدها الصغير وراحت تتنمر للطائر، للانقضاض عليه في أول لحظة مغافلة.

ليست هذه المعاني، أو الفراغ من المعنى في دمية بلاستيكية، مما يسعد الوالدين، انهما الآن خلفنا، وخلف الفنان الذي كان يجلس في موقعنا، يرقبان الابن السعيد مثلما ترقب القطتان الطائر المحظى بعلاقة مباشرة مع السيد، وسيدفعان (الوالدان) اجراً باهظاً في اللوحة حين تشبع أملهما في تسجيل الطفولة السعيدة للابن، أحد الرجال المرموقين كما يحلمان، حين كان في الرابعة من عمره، أجراً قد يصل إلى تبني الفنان ورعايته. انهما يريدان في اللوحة ان تكون طافحة بسعادة تفيض عن استيعاب قلبيهما، فكيف قبلا هذه البلاهة؟

الطفل هو "مانويل اوزوريو مانريك دي زوزنيجا" نجل الكونت دي التميرا، وهو من الآن، من سن الرابعة، يجري إعداده للمستقبل كرجل سلطة .. يجب أن يكون جادا، وجهماً ان اقتضى الامر، لا تفضحه انفاعلاته، معزولا عن اقرانه من ابناء سنه، هذا كله موجود في مظهره في اللوحة، ويجب أن يتدرب من الآن على تصريف الامور وتنظيم العلاقات، ويجب ان تتربى في داخله، من هذه السن الباكرة، المشاعر الخاصة التي عادة لا يكون لها وجود في نفوس البسطاء من الناس، ان

يكون قادرا على الغضب وانزال العقاب العادل، وقادرا على الحماية وضمانه بمجرد وجوده، لا يترك القوي يلتهم الضعيف، وهنا في اللوحة، القطط القادرة على الفتك بالطائر تحسب لمجرد حضرته الف حساب، ترتد حركة الانقضاض الموجه للامام، إلى الخلف، على نفسها، حتى تكورت وزاد عرضها عن طولها، وهذا الطائر الطليق خارج القفص يتمتع بالقدر المحدد من حريته، وليس معنى انه مالك لتلك الحرية له ان يفعل ما يشاء، انه مشدود بخيط رفيع يربطه بولي امره، علاقة تفرض عليه في عز امتلاكه للحرية، وها هو يعبث بالورق، ان عليه التزاما وواجبات، حرية ملتزمة والا تحول الامر إلى فوضى، طار واسترجعته وحشية القطط الفطرية التي اثارت شراستها مباغته الفرار، واعادته للارض "مندوف الريش" .. الطيور التي جربت في السابق شكلا من اشكال التجاوز وسوء استغلال حقها في الحرية هى الآن خلف قضبان القفص، وهى خلف الظهر لا تنال من السيد ولو نظرة عتاب ..

لا يلهو الطفل، ولكنه يتدرب، وقياسا إلى الموجودات معه (الطيور والقطط) في غرفة خالية من أي شيء هو مارد عملاق مهيب، طويل القامة بينها، تلك هى مكانته الاجتماعية القادمة، وكل ما حوله متصل به، مشدود إليه، حين نفكر في خوف القطط على التو تأتي (منه) ملحقة وسابقة، وحين نفكر في ان الطائر مربوط ومحكوم الحركة على التو تأتي "به" سابقة ولاحقة أيضاً، وهكذا كل شيء متصل وموصول به، مستمد لقوته وضعفه منه محكوم بما له من حق وما عليه من واجب ..



هذا ما أراده الوالدان، اللذان يرعيان الفنان، لابنهما الذي بدأ مساره الآن، وفنيا – بغض النظر عن الرموز – حقق الفنان تلك الرغبة، فالطفل وحده يلبس – وهو بهذا الحجم الشاغل لكل فراغ اللوحة – الون الاحمر الصارخ، الموشى بقماش "الشيفون" الناعم الشفاف، والمشدود من الوسط بحزام القوة وصلابة العود، لونه ابيض يشع بصفرة بسيطة مستمدة من الضوء، والضوء موجه إليه – وسط ظلام الغرفة مثل "فلاش السينما" – من الزاوية اليسرى العلوية، وبدقة يضع الطفل الرجولي، وحده، في دائرة الضوء، يأتيه من الامام ويرتد إليه منعكساً على الجدار خلفه، ليلقي بكل ما عداه، في مواقع الظل، وهى حيلة فنية ماهرة تصبغ الجزء الواقع خلف الطفل وحده من خلفية اللوحة بلون فاتح، وتترك الباقي يلتهم بظلمته ما سواه، وحتى هذا الشريط من الارض، المضاء بسقوط النور عليه، كله ممدود مثل بساط امام الطفل وحده، تسطع فيه القدمان، الطائر وحده هو الذي تسلل إلى هذا القدر

من الضوء بسبب شغف في "خربشة" الورق، أو خربشاته الثقافية في الفن! فهذه الورقة بطاقة تحمل اسم الفنان ***Francisco De Goya***(صنعها فرانثيسكو جويا) (وان كانت حيلة ذكية من الفنان ليضع توقيعه في منطقة واضحة من اللوحة) دخل الطائر إلى منطقة الضوء، ولكنه لا ينبغي ان يعلو على مستوى القدمين الوضاءتين، حتى وان كان "يخربش" في اسم جويا نفسه ..

اللوحة في ألوانها فيها ملاحظة مبهرة، هى اختفاء سطح قماش اللوحة، ليبدو المشهد كما لو كان مرسوما في عمق مكعب من البلّور، ولعلها من اللوحات النادرة التي نلمس فيها بعداً في العمق دون واجهة أمامية يقاس من عندها هذا العمق.

هذا ايضا يكرس لرغبة الوالدين فيما يحاط به الابن، تحققت كل رغبات الوالدين وقدم الفنان صورة ابن راعيه الطفل، غاصة بالمعاني التي ارادها والتي ارادها وانما تبقى بين ما اراده الفنان وما اراده الوالدان مسافة شحنها الفنان بشكل عارم ببراءة الطفولة، حتى وان أثقلت بالمهام في فجرها الوضاء.



لا أنت أنت.. ولا النهر هو النهر!

إن كنت ممن يصادفون هذه الزاوية بين وقت وآخر، فلعلك تذكر أنني كنت قد قدمت لك هذه اللوحة مجردة من الألوان، بالأسود والأبيض وتذكر أيضا ما نسجه خيال كنا قد أطلقناه على راحته من حكايات عن هاتين البنتين النائمتين، كلها ليست حقيقية، حتى وان كان بعضها قد جرى بالفعل،

طالما أننا لا نعرف كيف انسل إليهما الفنان نائمتين ليصورهما، وأي وقت أمضى مختبئا في مكان لا تريانه فيه يترقب اللحظة التي يقهرهما سلطان النوم والتعب فيستسلمان للنعاس، ويسلمان نفسيهما – دون حق في احتجاج لا تعيانه – لفضولي أبى إلا أن يصورهما، رغما عنهما – هكذا بملابس منزلية لم تحسب حساب عين دخيلة تتلصص، وبعفوية للحركة والسكون لا تخجل أو تتردد في أمان الاطمئنان ان أحدا غيرهما لا يرى ولا يسمع، وربما كان للكلام الدائر بينهما قبل لحظة ماله من الوجل والخجل لو تصورتا أن أذنا غريبة، من غير قصد، لا تملك قدرة المجاملة في درأ أسرار تصلها طواعية، تجرح في البنتين براءة البوح بالهموم والأوجاع طلبا للراحة والسلوى .. ها هي البنت النائمة جلوسا (إلى اليسار) قد غلبها النعاس للتو وما زال فمها لم ينم بعد تماما .. ما يزال يدفع بالأسرار متقطعة، كلمة بعد أخرى أو كلمتين، من كلام كسول

طاف أرجاء الفم قبل أن يخرج منه، وتلكأ ما شاء، واستراح ما استطاع على سطح اللسان قبل أن يتزلق، كقطرة ماء، من فوق طرفه، غير مبال بترتيب أو تنميق أو سياق منطقي تنتظم فيه .. (خطرفة) اللحظة الأولى من النوم، أو الأخيرة من الصحوة، التي عادة ما تكون أخطر اللحظات لأنها محجوزة أبدا للأسرار التي كبتها الحرص وعدم الرغبة في اشارة من بعيد إليها مخافة أن تنفرط..ها هي تخرج بالمجان بعد ارتقاب طويل كترقب الفنان للحظة التآمر التي تهن فيها مغالبة النوم والتعب. ... وها هي البنت الثانية (إلى اليمين) النائمة ممددة، لتو التو قد نامت، منذ جزء من مائة من الثانية أعجب كيف استطاع الفنان في مساحته الضئيلة أن يصورهما، لدي دليل دامغ على أن البنت لم تنم إلا منذ جزء من الثانية، لاشك أنك تعرفه إن كنت قد قرأت الزاوية السابقة عن اللوحة، أو ان بك فضولا الآن – ان لم تكن قد قرأتها – أن تكتشفه بنفسك أولا، فلا بأس أن أعطيك الفرصة الكافية.

ما لهذه الأسباب جملة، الألوان وحكايا البنتين، وتلصص أو تربص الفنان أعيد عليك اللوحة مرة أخرى بألوانها، وليس بنيتي أن أعيد فكرة أو كلمة مما كتبت في السابق عن اللوحة، وإنما أتيت بها لسبب خطير، راودني اللحظة حين مرت اللوحة أمام عيني، وخطورته أنه موجه ضدي وضدك أنت، وبشكل صارخ يحتاج منا إلى جهد وجدية.. هذا الرجل، الفنان، يقول لنا صراحة، أو وقاحة انه لا أنا هو أنا، ولا أنت أنت! مصدرا حكما



تسابيح: للفنان البرت جوزيف مور **1875**م

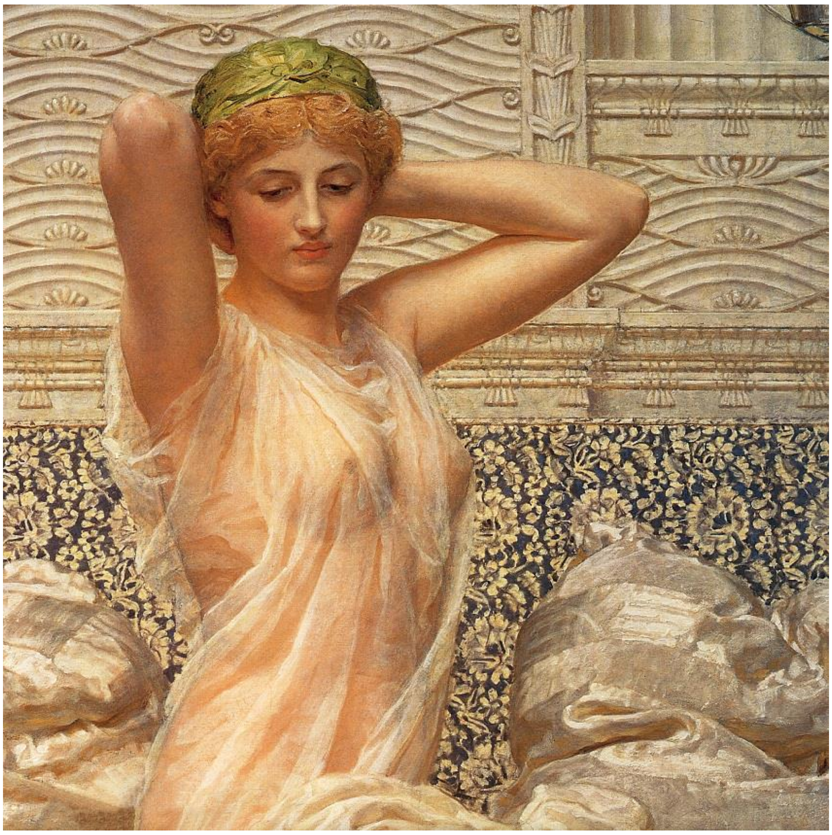
باستحالة النصيحة الذهبية لفيلسوف فذ مثل سقراط، كان قد بهرنا، وكانت حكمته قد سيطرت على الدماغ الإنساني طوال خمسة وعشرين قرنا وهو يوجهنا (أعرف نفسك).

(**Gnouthi Seauton**) وحتى قبل لحظات صغيرة حين قدم لنا الفنان دليلا لا هوادة فيه على أننا لسنا نحن... فكيف يعرف المرء نفسه وهو ليس ذاتها؟!

أنا أصدقه، ولهذا أدعوك إلى صبر جميل على فكرته حتى تصلك كاملة، حتى وإن كان لا يجهر صراحة بشيء بسيط يساعدنا..

يبدأ كل شيء بتساؤل غاية في البساطة: لماذا يختار الفنان هذه اللحظة المحددة بدقة، لحظة أدق من جزء صغير من ثانية، زمنا للوحته؟ وبطبيعة الحال لا يرد إلى الذهن ان صاحبتي اللوحة قد أرادتا وطلبتا إلى الفنان أن يصورهما نائمتين، وبشكل قد تخجلان منه أن رأيتاه ولو في لوحة.. ولكن هذا يقتضي أولا أن نثبت أن البنتين قد نامتا قبل جزء من الثانية من الآن، لنسلم بصحة هذا الزعم على اعتبار أن لديك الدليل أن كنت قد قرأت ما كتب عن اللوحة في السابق، أو أنك تبحث عنه ولا أريد أن أفسد عليك – مؤقتا – متعة البحث، تمديدا لفرحتك ..

دعنا من هذا كله الآن لنبدأ من حقيقة علمية تعرفها جيدا، مثبتة ومسلم بها.. معروف أن بعض الكواكب التي تراها – حين تكون عينك مركزة عليها، لحظتها لا يكون لهذا الكوكب أو ذاك وجود فعلي.. لأنه ربما كان قد



تحطم أو تناثر أو تلاشى منذ ألف سنة، وأن الصورة التي تراها له هي صورته حين غادرته الأشعة المنعكسة عليه منذ ألف سنة استغرقتها الأشعة في مسارها باتجاه الأرض إليك، أي أنك لا ترى صورته كما هي الآن بل كما كانت منذ ألف عام .. وتصور أن الصور التي تسجلها أجهزة التلسكوب للمجرات البعيدة لا تكون هي صورها لحظة تسجيلها، بل صورها منذ بلايين السنين عندما غادرتها الأشعة التي حملت إلينا صورها حتى وصلتنا الآن .. وبعملية حسابية عن سرعة الضوء (300.000 كيلو متر في الثانية) والمسافة بين الأرض والشمس،

نعرف أن ضوءها يصلنا في ثماني دقائق، أي أننا حين ننظر إلى الشمس – إن استطعنا – لا نراها هي لحظتها، بل نرى ماضيها منذ ثماني دقائق.

هذا زمن كوني ومسافة كونية، ونحن لا نملك في حواسنا أدوات قياس دقيقة، وإلا لاكتشفت أنك حين تنظر في المرآة وترى صورتك، فإنك حقيقة ترى ماضيك منذ جزئين من ثلاثمائة مليون من الثانية إن كنت على مسافة متر واحد من المرآة، يستغرقها الضوء الساقط على وجهك وهو يقطع مسافة متر حتى المرآة، ومتر آخر وهو يرتد إليك من سطحها حتى ترى صورتك !

زمن دقيق قد لا ترصده أجهزة دقيقة ولكن هذا لا ينفي حقيقته العلمية.. وفي احدى الروايات (لم أقرأها وإنما ورد ذكرها في كتاب لدنيس فلانجان) يقوم البطل بتجربة مثيرة، حيث يضع عددا من المرايا المتواجهة أمامه وخلفه بزوايا خاصة، بحيث تنعكس صورته من مرآة إلى أخرى لتستغرق زمنا أطول، وعلى مسافات بعيدة جدا، ثم ينظر إلى الأخيرة بمنظار ليرى صورته وهو طفل! (أظن أنه لو كان قد وجد المرآة الأخيرة خالية من وجهه لقال: " ها أنذا، لم أولد بعد" !!.

هذه مبالغة الفن في الرواية، لو جردت من شطحة الخيال لتبقت فيها الحقيقة العلمية في أن صورتك في مرآة هي ما يصلك من ماضيك الذي مر بين جزء من الثانية مهما ضؤل، ولكننا عادة لا ننتبه، مثلما انتبه فيلسوف فذ مثل هيراكليتوس الذي يصرخ: انتبهوا .. لا تخدعوا أنفسكم فتلقون باللائمة على حقيقة الأشياء بدلا من لوم جدير بقصر

نظركم وأنتم تتوهمون أنكم تبصرون أرضا ثابتة في بحر الكون.. أنت لا تنزل النهر مرتين، لأنه في كل لحظة تغمره مياه جديدة..

الزمن سائر في أبديته بقدرة الخالق عز وجل، وإن أطلت التحديق في صورتك في المرآة فقد رأيت لنفسك ألف صورة كلها سابقة على ما أنت هو لحظة حدقت فيها.. أنت في المرآة لست أنت..

ما علاقة ذلك باللوحة؟، وأي اشارة فيها إليه؟..

الفتاة الممددة للتو نامت، لتو التو، منذ جزء من المليون من ثانية منذ اللحظة التي تراها فيها، وهذه المروحة التي انفلتت من يدها دليل أكيد، للتو سقطت رأسية، لامست الأرض، ولكنها بعد لم تطو نفسها وتستقر أفقيا عليها، وفي الزمن بين ملامسة الأرض وقبل الاستقرار التقط الفنان – مثل كاميرا ذكية وعبقرية – زمن اللوحة، الآن والبنتان تهمان بالخروج من اليقظة والدخول في النوم..

نقول " للتو" و"الآن" و"منذ لحظة" نستخدم كلمات التعبير عن حاضر الحاضر الآني، حاضر هذه اللحظة التي عاودت فيها النظر إلى اللوحة، من هذا اليوم، الخميس، من هذا الأسبوع وهذا العام (**1415**ه) إلى آخره .. تستخدمها للتعبير عن " تو التو" الذي دخلت فيه البنتان النوم، والذي(كان) منذ مائة وعشرين سنة، حين كانت البنتان بالفعل تستسلمان للنوم، وكان الفنان – البرت مور – يصورهما تلك اللحظة من عام **1875**م.

استخدامنا كلمات حاضرنا، التو و الآن، للزمن الحاضر للبنتين معناه أحد اثنين: اما أننا قد اجتلبنا من ماض لمائة وعشرين سنة زمنا حاضرا أو كان حاضرا للوحة لحظة كانت البنتان تنامان، و أما أن اللوحة – هذا هو الأرجح ربما – قد سرقتنا وزماننا الحاضر إلى لحظتها وزمنها الحاضر فيما مضى ..، غرر بنا خلال ذلك اغراء الفن فلم ننتبه ونحن نسترق إلى ماض لمئة عام، لنا ونحن نرقب البنتين بعين الفنان، في حياتهما لا في اللوحة، لنكون قد رأينا لحظة حاضرة من ماضينا – وإن لم يكن – في قلب لحظة حية من حاضرنا الآني، كذا نظن، تماما مثلما نرى صورة الماضي لوجهنا في المرآة صورة حاضرة وآنية مع أنك فيها لا تكون أنت هو أنت، مثلما لا يكون نهر هيراكليتوس هو النهر..!

أيكون هنا ما رأه هوراس من الفن حين قال عبارته، أذكر بها للمرة العاشرة ربما، " الحياة قصيرة والفن باق" ؟

(**Ars Longa . Vita brevis**) لوحة جون ميليه (أوراق الخريف) لا تزال حتى (الآن) تنساب فيها الأوراق الجافة، هذا (الآن) ليس هو الآن، بل (آن) من عام 1850م، سيذكرك بلوحة فيرمير، هي لديك، للتي تصب اللبن، عد إليها لترى أنها من (آن) ليس هو (الآن) لاتزال حتى الآن تصب اللبن، لا امتلأ الإناء الذي تصب فيه، ولا فرغ الذي تصب منه ..!

صيد العناء ..!

هذه لوحة مدهشة .. كذا أبدأ بهذا التقرير لاستوقفك حين تمر بها مروراً عابراً، ولك الحق. فاللوحة تبدو للحظة الأولى فقيرة، حتى في صورها الملونة فليس بها من ألوان بخلاف البني الغامق، والأصفر الميت، والأخضر المغبر، والسماء أيضاً بهذا الأخضر، والماء الراكض في البعيد الذي يخوض فيه رجال يبدون لك هنا أصغر من النمل ..

لا تصدمنا الألوان، ولا تصرخ فينا الأشكال، ولا ترعبنا الكلاب، ولا تكترث بنا الطيور، ولا تهتز الأشجار بنسمة هواء فتلفت منا الانتباه، ولا تغرينا تلك النار التي أشعلتها النساء أمام البيوت "الركن الأسفل يسار" بوعد للدفء – ونحن في صيف قائظ – فما الذي يدعونا لطول البقاء أمامها ؟ ..

واضح أن الوقت هو الشتاء، عز الشتاء، وتحديداً شهر يناير، فالأرض كلها مغطاة بالثلوج، والسماء واعدة بمزيد، والشجر، لو أن اللوحة اتسعت قليلًا من أعلى، لظهرت عماماته البيضاء، التي تثقل رؤوسه، فلا يهتز، أو ربما تجمد الهواء نفسه حوله فاحتبس في صلابته، ولم يعد حوله مجال للحركة.

الرجال صيادو الشتاء،رغم كل هذه الملابس الثقيلة، التي دخلت في صناعتها جلود الحيوانات، فلا شيء يظهر من أجسامهم أو وجوههم، رغم ذلك كله، هم مثقلون بأجسامهم، أوسعها البرد حتى تجمدت الأوصال، فحملوها ومضوا بها، ما أتعس أن يحمل المرء جسده ويمضي ؟ .. يجرجرون أقداماً لا تنخلع من هشاشة الثلج .. وما أشقى هذه الكلاب المسكينة، إنها حافية الأقدام، عظامها، ولحمها، موصولة مباشرة بجوف الثلج عبر تلك الأرجل المغروسة فيه، كأسلاك الأراضي في الأجهزة الكهربائية، لا تفرغ شحنة كهربائية، بل تهدر ما تبقى في دمها من شبهة الدفء، نكست رؤوسها، وأسدلت آذانها تحمي العيون، ومضت، مغلوبة على أمرها بتهمة الوفاء التي توصف بها هذه المخلوقات الضعيفة، وأعجب أشد العجب لجروين صغيرين يسيران مع الكلاب، فهذه الكلاب الكبيرة مدربة على الصيد، بلا طائل لأنها الآن كتلة ثلجية لا تستطيع الجري، هى على أي الأحوال في مهمة، فما الذي دفع بهذين الجروين الصغيرين على ترك دفء البيوت والخروج لمهمة لا دور لهما فيها، مشاركين في رحلة للعذاب؟

أعجب للجروين مثلما أعجب لهؤلاء النساء من العجائز أمام البيت، خرجن من البيوت ودفئها ليشعلن ناراً للتدفئة في الفضاء، أي عبث، فهن لن يظفرن من النار إلا بوجع العيون من دخان تغالب به رطوبة



*الصيادون في الثلج للفنان برويجيل **1565**م متحف تاريخ الفن في فيينا*

الحطب اشتعال النار، نعرف أن هؤلاء الشمطاوات فضوليات، يردن في هذا البرد الموجع أن يعرفن مَن مِن القرية يروح أو يعود، ويتذرعن بحجة واهية في البحث عن دفء في فضاء مكشوف! .. وأعجب أيضاً لبطولة يدعيها الرجال على حساب مخلوقات ضعيفة كالكلاب، فالصيادون ثلاثة، وربما كان هذا المتقدم قد خرج وحده، ليكونا صيادين اثنين يستعينان بهذا القطيع، الذي لا يزال يدخل اطار الصورة لم يتوقف، وهناك كلاب لا نراها بعد في الصورة إذا كانت كل هذه الكلاب مدربة على الصيد فما الذي يفعله الرجال الذين يفاخرون بغنائمهم من الصيد؟ ومع كتفه خلفه، وربما كان ذلك الصيد أحد

الكلاب، مات من البرد فعز عليه أن يتركه دون أن يمسكه باليد، رغم اختلاف النوع واللون بين جلد دب وجلد كلبه المغبون ..

كل يسعى خلف آخر، الطائر الضخم في السماء، أكبر في الحجم من الرجال المزروعين في الماء الراكد يحلق بعيني صقر، ليرى في قاع بركة الماء سمكة صغيرة كانت تظن أنها آمنه وهى تمرح بين أرجل رجال نزلوا الماء للصيد ولكنهم لا يرون جيداً، والطائر الذي فشل في الحصول على ورقة شجر واحدة تحميه من البرد يشغل نفسه بتفحص الأرض فقد يعثر على شرنقة لحشرة، أو دودة ميتة، والرجال والكلاب خلف الحيوانات التي تخرج بحثاً عن فريسة أخرى لطعامها، والنساء خلف أسرار العابرين .. الجميع صياد، أو صياد وفريسة في الوقت نفسه .. إن لم يكن صيد الطعام ،، فاصطياد حكايات الادعاء ..

صمت اللوحة يتزاح بهدوء على مهل، لا تملك صوتاً زاعقاً، بل سحراً هادئاً، كموج البحر الهادئ يغري بالسباحة حتى يجد المرء نفسه وقد توغل إلى حيث يخشى العودة، وهذا الخط المائل، القاطع للوحة من الركن الأسفل جهة اليمين، صاعداً في قوس إلى الركن الأعلى جهة اليسار، خط الثلج الفاصل بينه وبين الوادي، دعوة هادئة للعين، ما أن تبدأ معه حتى تتوغل في اللوحة، وتمنعها سيقان الأشجار الصارمة الرأسية من محاولة العودة مثل قضبان سور، خط يملك قوة طاردة تلقي بنا إلى الوادي بازدحامه الشديد نتأمل تفاصيله بكل راحتنا، وتطول وقفتنا أمام اللوحة زمناً بطول الوقت في فصل الشتاء ..



أتمنى لو دققت في الصورة مستخدماً إحدى العدسات، من جانبي سأحاول أن أقدم لك قطاعا مكبرا بعض الشيء، ولكن هذا لا يغني، ففي اللوحة في كل سنتيمتر واحد شكل دقيق بكل تفاصيله التي تعهدها عند فنان حشد اللوحة الواحدة بعدة مئات من الأشخاص .. ذلك الخط المائل لحافة الثلج، الذي حملك إلى داخل اللوحة عبر التفافه من اليسار إلى اليمين بالمنتصف العرضي منها، كنا نظنه دعوة هادئة ولكنه حقيقة حيلة ذكية من الفنان، يفصل واجهة اللوحة، المقدمة التي تشبه خشبة المسرح في الركن الأسفل جهة اليسار، يقف أو يسير عليه الصيادون وتجلس في بعيد قليل النساء، يفصل تلك الواجهة عن خلفية اللوحة، عمقها، إن قبلت دعوته – ذلك الخط – للدخول، خرجت من الواجهة التي ربما كان لك فيها دور للبطولة على المسرح، إلى الخلفية لتتوه بين زحام التفاصيل ..

كثيرون مروا سريعاً على اللوحة ثم عادوا إليها ليخصّوها ببقاء دائم معها وهي تذهلهم، وكثيرون انكبوا عليها، يقلدونها، منذ أزمنة قديمة، وحتى اليوم، ولعلك إن أطلت النظر تيقنت انها جديرة بهذا الاهتمام.

* * *

اللوحة اسمها "الصيادون في الثلج" تحمل توقيع الفنان برويجيل، وتاريخ رسمها **1565**م، ما عليك من كل هذا الذي قرأته الآن عنها، فكله انطباعات – سمها هزلية إن شئت – أجلبها من جفاف التناول، ولكنه لا يقدم سبباً وجيهاً ان أصف اللوحة بأنها "مدهشة" .. مثلما لا يقدم الأسباب الكافية لولع الفنانين بها .. اللحظة فقط كنت قد أوشكت الانتقال إلى مكانة اللوحة وأهميتها، لولا انني وجدتني أمام خيار بين أنانية المواصلة وتصغير حجم الصورة، وبين أن أقدم أهمية اللوحة على فائدة الكلام، فآثرت لك الصورة وأجلت إلى معاودة أخرى بداية الكلام.

صيد العناء – 2

كنا قد توقفنا قليلًا مع لوحة فنان كبير – بروييجل – نتأملها قبل أن نقترب منها .. اللوحة هى "الصيادون في الثلوج" .. ماذا يمكن أن تعطي ثلوج صلبة وضنينة لباحث عن فروسية؟ وربما استدرجتنا اللوحة – لحظة التأمل الأولى – إلى عالمها، استمعنا إلى همس العجائز،

يغتبن إذا خلت الأرض من الناس، ويتلصصن إلى الأسرار إذا مر عابر، متذرعات بحجة واهية في اشعال النار – للتدفئة – في الخلاء! وسمعنا نباح الكلاب – مطأطئة الرأس – للداخل، وقد جمدها الثلج وعجزت عن الكلام، ورأينا اتكاء صيادين اثنين على قطيع من الكلاب المسكينة، هى التي تفعل كل شيء ويجني الصيادون مجدا جاهزاً .. إلى آخر ذلك ..

اقتربنا بجدية من اللوحة، ولكن الانطباع الأول أفرز منها صوراً هزلية صغيرة .. هل هذا ما أراده الفنان؟

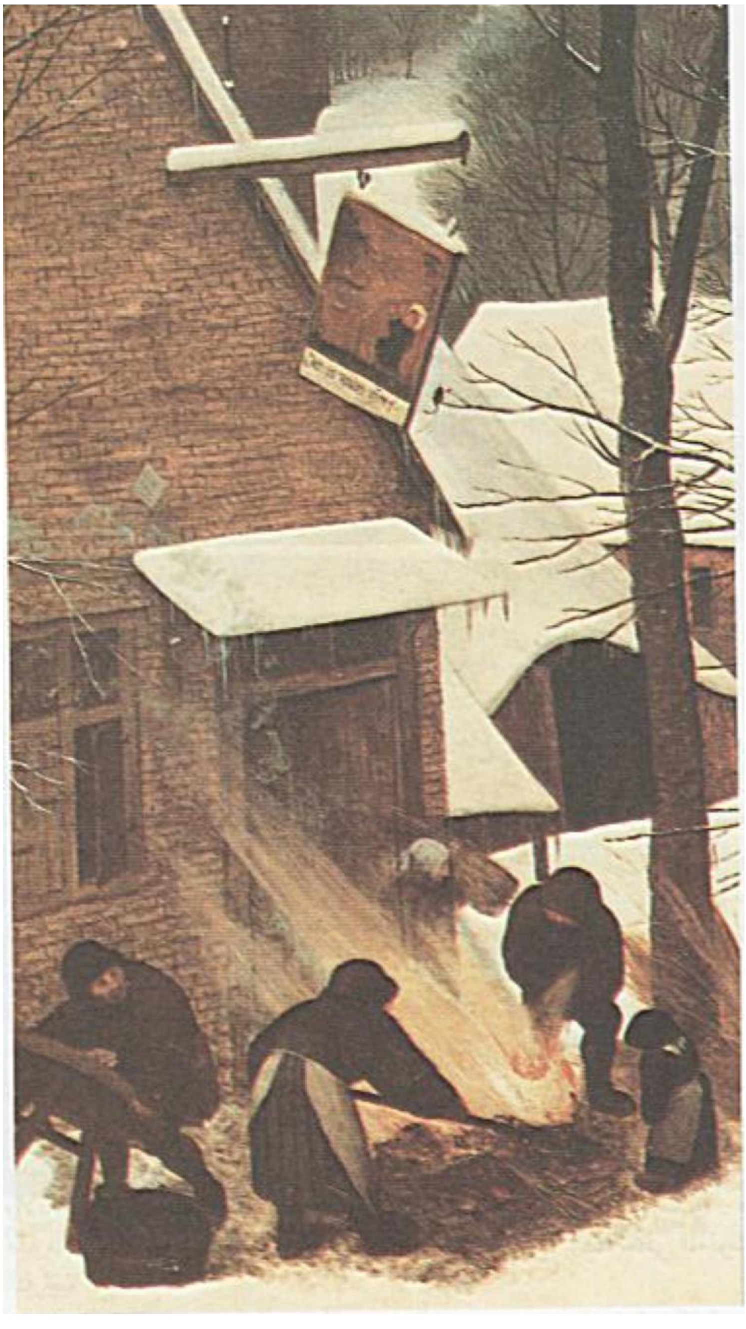
أذكر أولاً بكلمات مالارميه: "قيمة العمل الفني كامنة فيما ليس فيه" أي في كل ما تغيب اشارة إليه عن اللوحة وارشاد العين إليه! كيف؟

ان خمسة اشخاص يقفون أمام لوحة، لا يتفق منهم اثنان على شيء واحد دون ان يتبادلا شروطاً للاتفاق، لأن الفن يظل دائماً منفلتاً من الحصار في معنى، ومستمرئاً لغوايتنا بكل الاتجاهات، قابلًا لأن يشير إلى

الشيء وضده، ومفتوحاً على كل الاحتمالات .. جمال الزهرة في لوحة ليس في أنها شبيهة بالزهرة، بل في أنها ممتلئة بالتفاؤل والأمل والحب والخير، وكل ما ترغب ان تراه أو تقرأه فيها، كذا كانت سخريتنا من شخوص بروبجيل في لوحته، موضوعات صغيرة للسخرية – كفضول المرأة وادعاء الرجل – ليست بالضرورة ضمن ما يقع داخل اطار اللوحة، ولكنه – وغيره – موجود ضمن كل ما هو موجود من احتمال، يعطي للفن قيمته بوقوعه هكذا خارجها، وضمن "كل ما ليس فيها".

المعلومات التاريخية البسيطة عن اللوحة تؤكد صحة ما قاله مالارميه، قبل أن يقوله ..

بروبجيل فيلسوف معذب، وحده كان يحمل ألم الإنسانية – ووحده هذه – تعني كل فنان أيضاً شغل نفسه بقضية الانسان، واحتفاء بروبجيل بإنسان عصره جعله يحشد في اللوحة الواحدة عدة مئات من الناس، صور العابهم – جميعاً دون ان يسقط من أهل بلدته فرداً – ولهو الأطفال والمعوقين، وحفلات القرى للعرس، وصور ايضاً الحكم والأمثال الشعبية في لوحة، جعل لكل مثل أو حكمة عدة ممتلئين يجسدونه دارمياً فيها ..



قطاع من اللوحة، النساء يشعلن النار امام المنزل



الحصاد للفنان برويجل – من مجموعة " الشهور " **1565**م .

وتمثل هذه اللوحة شهر أغسطس

وهو أيضاً صاحب لوحة "مشهد طبيعي مع سقوط ايكاروس" الملخصة لحكمة مفادها ان "الدنيا" لا تكترث لأوجاع الانسان وانكساره، فسقوط ايكاروس – أول من حاول الطيران بريش الطيور – يعني انكسار الحلم الإنساني، ولكن الفلاح لا يلتفت لهول الكارثة، والمركب يمضي دون ان يطل على انسان يسقط من عليائه، إلى حضيض قاع البحر .. وهذه اللوحة "الصيادون في الثلوج" انشودة أخرى لضياع الإنسان أمام قسوة الطبيعة وشح الحياة، فماذا سيعطي الثلج الذي غطى

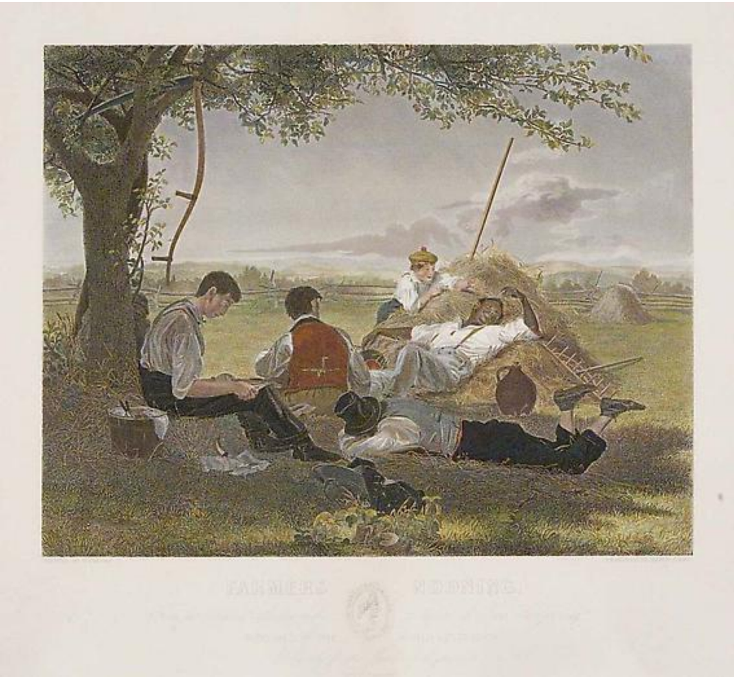
كل شيء لنساء جائعات، أشعلن الحطب أمام الدار وانتظرن عودة الظافر بصيد من رجالهن، ولكنهم لن يعودوا بأكثر من كلب من كلاب الصيد مات، حمله أحدهم لينتفع بجلده .. وماذا سيعطي للذين نزلوا إلى الوحل يخوضون فيه للظفر بسمكة ميتة؟ مع كل ذلك تبقى قيمة "العمل" لا في أنه يعود على صاحبه بشيء، وإنما قيمته كعمل في أنه "عمل" وهذا كل شيء، أو أننا بهذا الشعار نعزي أنفسنا عن الفشل والانكسار، ثم نجتهد ونكد ولا نعود من بين أنياب حياة قاسية بأي ظفر .. هل هذا ما أراد ان يقوله صاحب اللوحة، وهو غير ما رأيناه قبل؟ أيضا تعطي المعلومات التاريخية غير ذلك.

اللوحة واحدة من مجموعة مترابطة، هى "الشهور" رسمها برويجيل بتكليف من نيكولاس جونكينج، أحد أثرياء انتويرب لمترله بالمدينة، وقد أتم بروبجيل عمله في عام واحد، أخرج فيه على ما يبدو اثنتي عشرة لوحة، واحدة لكل شهر من شهور السنة، وهذه اللوحة هى "شهر يناير" وانتهى من المجموعة كاملة في شهر فبراير من عام **1566**م.

والفكرة تبدو مثيرة من زاويتين، أولًا ان الفنان رسم لوحة تقريباً في كل شهر، عن ذلك الشهر، وهو يرقبه ويعايشه، وثانياً لأن نيكولاس كأن قد صمم قاعة خصيصاً لتلك اللوحات، بحيث توضع جميعها متجاورة يفصل بين الواحدة والأخرى نافذة بارتفاع اللوحة، لتبدو اللوحات جميعاً مشهداً واحدا للطبيعة، فرغت فيه مساحات النوافذ ... هذه اللوحة – مثلاً – مساحتها **117**سم ×**162**سم، فهل رأيت أو

سمعت بـــــ "تقويم" زمني بهذه الفخامة؟ وهل جربت ان تجلس في قاعة وحواليك كل فصول السنة، تيمم وجهك باتجاه الربيع إذا شئت أو الصيف أو الشتاء حسب هواك، وتختار منه الشهر المحدد الذي يروقك، وتطلق نفسك بين أجوائه ..؟

للأسف ان هذه المجموعة – أو هذا التقويم – لم يتبق منه – بخلاف هذه – إلا أربعة أشهر أخرى " فبراير " و" يوليو " و" أغسطس " و" نوفمبر ". "فبراير" يوم كئيب، و"أغسطس" حصاد القمح، و"نوفمبر" عودة القطيع ..



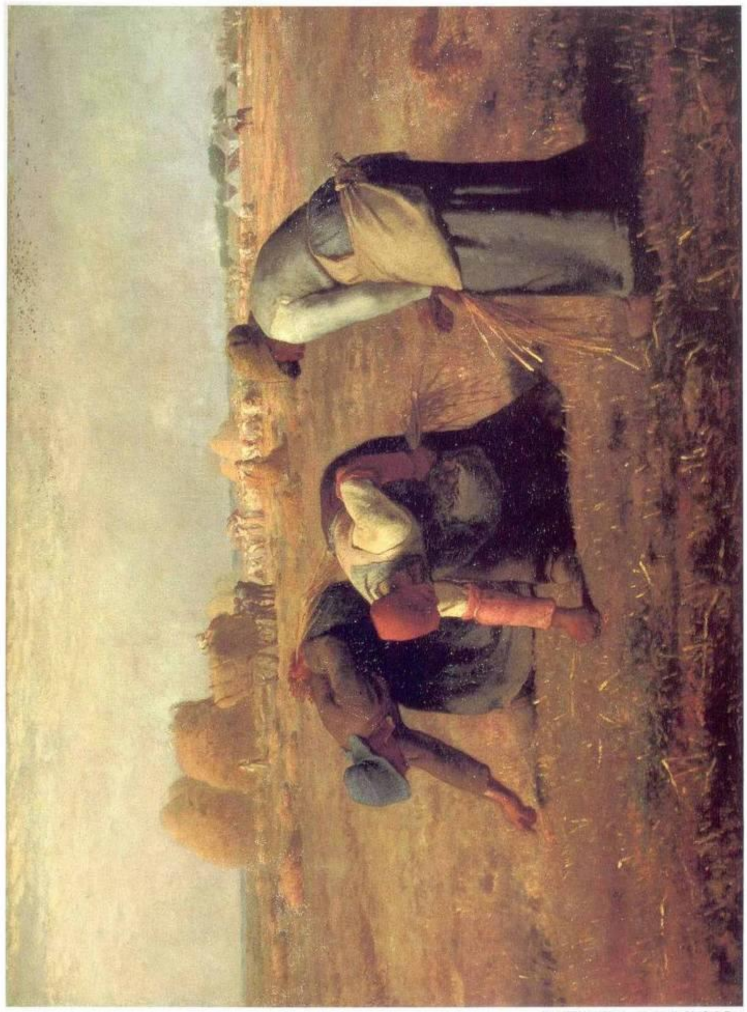
"الفلاحون وقت القيلولة " أيام الحصاد، للفنان وليام سيدني مونت ***1836***م

كل شهر يربط بأهم النشاطات الانسانية فيه، مثل تلك التقاويم الصغيرة التي يحملها الفلاحون لتدلهم على مواعيد الزراعة وأنواع المحاصيل ..! ولكن بالنسبة لبرويجيل لم يكن الأمر عند ذلك الرصد المباشر لمظاهر الحياة، فإلى جوار كل نشاط محدد في شهر محدد، هناك مظهر محدد لوجع جديد من أوجاع الانسان في قتاله اليومي .. اهتمام برويجيل بالبعد الفلسفي، اشد من اهتمامه بالرصد الواقعي، واهتمامه بالقيمة الجمالية فوق حرصه على تسجيل الاشارة الزمنية.

كثير من الفنانين شغلتهم، أو شغلوا أنفسهم بتسجيل أشهر السنة .. قدمنا قبل ذلك (في العام الأول من الضفة) أكثر من عمل للأخوين ليمبورج (أحدها بعنوان أسعد الأوقات بالألوان أو للبلاهة ربما) من مجموعتهما بعنوان "ساعات شديدة الثراء" ***Tres Riches Heures*** عن الدوق دي بري في القرن الخامس عشر، وسنجد ان فكرة التقويم، التي خرجت من رسوم وأعمال الحفر في العصور الوسطى، إلى هولندا القرن السادس عشر، قد انتشرت في أعمال السجاد والحفر على الخشب وغير ذلك.

ولكن الفكرة بالتأكيد تعود إلى قبل ذلك بكثير، إلى هزيودوس – القرن الثامن قبل الميلاد ربما – وملحمته الشهيرة "الأعمال والأيام" ***Erga Kai Hemerai*** في 828 بيت من الشعر، من الوزن السداسي، أكاد أظن ان برويجيل ربما قد عرفت تلك القصيدة اليونانية أو سمع بها، فعلى الرغم مما يبدو من اسمها، وما ذاع عنها – من جزئها

الأخير – من أنها تعلم الفلاح والبحار وغيرهما ماذا في هذا الوقت أو ذاك، وصنفت على هذا الأساس بأنها نموذج الشعر التعليمي .. على الرغم من ذلك كله فإن هزيودوس حقيقة كان يعلم الناس درساً في الحكمة .. عن جبروت وقسوة العيش، وانسحاق الانسان بالعمل في ظل تهديد دائم يتربص فيه القوي بالضعيف .. قصة الصقر والعندليب في القصيدة تمنح هذا المعنى، وقصة باندورا تضعها عنواناً للعذاب الانساني (من خلال عذاب بروميثيوس، المتهم بخدمة الانسان وسرقة النار من جبروت متسلط) .. أقول أكاد أجزم بأن بروييجيل قد كان يعرف "الأعمال والأيام" لهزيودوس، ويترجمها في طبعة هولندية، أو أن هذه نظرة ثالثة، تعيد التأكيد على كلام مالا رميه .. "إن قيمة العمل الفني، كامنة في كل ما ليس فيه" بشكل من الأشكال ..



عاملات النظافة بعد حصاد القمح للفنان جان ميليه 1875

ومتى رأيت أباك آخر مرة!

السؤال ليس موجها إليك طبعا، ولكنك مدعو لسماع الاجابة عليه ان شئت .. عنوان الزاوية. ذلك السؤال. هو اسم اللوحة التي تراها. والتي رسمها فنان مغمور لم يشغل حيزا واضحا في تاريخ الفن .. رغم اهمية اللوحة، التي يحتفظ بها معرض ووكر للفنون في ليفربول، واتخاذها نموذجا جيدا للعديد من الدراسات في مشكلات الضوء، والفراغ، والتكوين، والاسلوب، وكمثال جيد ايضا "للرسم الروائي" أو القصصي ..

بعض من سحر اللوحة معلق على هذا السؤال الذي وضعه الرسام عنوانا لها، وكثير من ذلك السحر معلق على الاجابة التي لم تتم حتى الآن ومنذ ان اطلق السؤال عام 1878م، حين رسم وليام فردريك ييمس هذه اللوحة، إن كان قد جرى بالفعل، لم تتم الاجابة بعد، وهذا ما يشيع فيها غموضا ساحراً .. كغموض ابتسامه الموناليزا .. لماذا كانت تبتسم؟..

قبل السؤال قصة بلا شك، بوسعك ان تجتهد في تخمينها، اسرة تبلغ عن عائلها الذي خرج ولم يعد، ومحقق يجتهد في ان يقدم المساعدة بعديد من الاستفسارات عن الظروف التي غاب فيها الاب، ربما، او ان الشرطة ذهبت للقبض على الرجل لسبب ما، فلم تجده، واصطحبت معها الاسرة

لاستجوابها .. بوسعك ان تخمن اي قصة، ولكن بماذا تعتقد اجاب الطفل، لأنه وحده هو المعنى بالسؤال ؟

شيء ما في اللوحة يدفعك ان تبدأ النظر إليها من الوسط للحظة، ربما كان هذا اللون الازرق (السماوي) الذي يرتديه وحده الطفل، فاللوحة كلها يغلب عليها اللون البني الداكن، ما عدا هذا الطفل الذي يتركز عليه الضوء.

طبيعي ان ينقلك السؤال – عنوان اللوحة – إلى هذا المحقق الذي وجهه، ولكن ما يحدث ان بصرك لا يتجه إليه، إلى اليمين، فما عدت تحتاج إلى شيء منه وقد سمعت السؤال، وانما يتجه البصر إلى اليسار ليبدأ قراءة اللوحة من بدايتها .. هى اذن تبدأ من جهة اليسار، بشد بصرك إلى تلك الجهة، ملابس الصغيرة – الاخت التي تبكي – بالوانها المشرقة وسط جو من الكآبة ..

وعلى الفور تسلمك الطفلة إلى سيدتين تقفان عند الباب، وتحظيان بنصيب اكبر من اضاءة اضافية في اللوحة.



ليس هذا هو السبب الذي يسحب بصرك إلى اليسار، بل مجرد مساعدة من الفنان الذي يعرف فضولك، انك تبحث عن الاجابة للسؤال الذي يبقى مدويا باجتهاد من جانبك لفهم القصة من اولها.

احدى السيدتين هى الابنة الكبرى تسند رأسها – هلعاً – على كتف الاخرى والاخرى هى الام في ترقب وتوجس، كانما تخشى اجابة السؤال من صغير تملؤها بالقلق على الغائب الفار .. لم يقل الطفل شيئا حتى الآن، ولا يبدو انه سيجيب بسهولة، فها هو يقف واثقا وشامخا (هذا العقلة الاصبع الذي وضعوا تحت قدميه حاشية الكرسي حتى يبين للمحقق) .. ها هو يقف شامخاً، وها هو بصرك يعود مرة اخرى إلى مركز اللوحة عند الطفل .. قد تنظر برهة، عابرة، إلى المحقق ولا تتوقف عنده، فقد كان شخصية ايجابية حين كان يتكلم سائلا، اما الآن فهو يستمع، تحول امام صمت الطفل إلى شخصية سالبة، هو مثلنا ينتظر اجابة، ولكننا اكثر منه ايجابية لاننا ما زلنا نفتش في اللوحة، فيهدينا البحث إلى ذلك الكاتب، القابع في منطقة ظل من اللوحة، لا يقدم نفسه

ولكننا نحن الذين نذهب إليه .. انه يخفي وجهه في اوراق يدون فيها السؤال والجواب، لا يكتب شيئا ولكنه اتخذ اهبة الاستعداد ليستحث الطفل على الكلام .. لم يتكلم الطفل يقينا، فكل الوجوه ترقب، ولهذا يمكنك ان تخمن ان زمنا – دقيقة او دقيقتين او خمساً – قد مرت منذ ان طرح السؤال وحتى الآن .. حتى لحظة التقاط الموقف، فأي تلك الدقائق من مساحة الصمت صورها الفنان؟ هى اذن ليست لوحة جزء الثانية التي تلتقطها كاميرا التصوير، ولكنها لوحة الثواني التي تنطبع كل منها فوق الاخرى في زمن توقف ولا يتحرك .. لعلك الآن تركت الشخوص لتبحث عن الاجابة من خلال المكان.

المكان غرفة شغل الاشخاص كل جوانبها، هى مثل اي غرفة في اي مكان يجري فيه الاستجواب، اضاءة خافتة لاننا لا نلمح ظلا للشخوص تعكسه الاضاءة على الارض الا بشكل شديد الخفوت، نرى الجدار المقابل في عمق اللوحة لا مكان للعين فيه بين شخص وآخر، كله مشغول، ونرى الجانب الايمن مشغولا حتى حافة اللوحة بالمحقق والجالس خلفه والجالس إلى جواره. ونرى جزءا من واجهة اللوحة إلى اليمين مشغولاً بكرسي فارغ عليه قبعة وبعض الأشياء. ونرى الجانب الايسر مشغولا حتى حافة اللوحة اليسرى بالسيدتين وجزءا من واجهة اللوحة إلى اليسار مشغولا بصندوق خشبي مفتوح، ولكننا لا نرى الجدار الرابع – والا حجب عنا المشهد – ولا نحس اننا داخل الغرفة، فنسب الوجوه صغيرة، تشعرك ببعد الاشخاص عنك، لا نرى الجدار الرابع وان كنا نعرف عنه بعض المعلومات ابسطها انه لابد فيه نافذة، تلك الذي يدخل

منها الضوء على الطفل، وربما نافذة اخرى يدخل منها الضوء على جسم الطفلة الباكية .. يترك الفنان واجهة اللوحة مفتوحة، وخالية من الاشخاص على امتداد المسافة من الكرسي الشاغر وحتى الصندوق المفتوح. كأنما هي دعوة لك بالدخول إلى قلب اللوحة، ويمكنك ايضا ان تجلس على هذا الكرسي الشاغر .. وكأن بوسع الفنان ان يشغل هذا الفراغ بشخص يعطينا ظهره، ولكن تقاليد المسرح لا تسمح للممثل ان يعطي ظهره للجمهور. والفنان يرسم لوحته كانما يرسم مشهدا يتم تقديمه على خشبة المسرح !!

قدم لك الفنان كل التسهيلات للدخول إلى عالم اللوحة، مثلما يغري انفتاح المسرح النظارة –وانت ازاء اللوحة واحد منهم ازاء المسرح – بالدخول والاندماج مع الاحداث .. قدم لك التسهيلات ولكن اياك ان تحاول فينتابك ما تراه على هذه الوجوه في اللوحة .. !

لكن ثمة فارقا يبقى بين اللوحة وخشبة المسرح، وبين الممثلين وهؤلاء الماثلين في اللوحة؛ ففي المسرح هناك قصة ربما كنت تعرفها سلفا مثلما تعرف قصة اوديب مثلا او هاملت، وهناك ممثلون اول الدروس التي يتعلمونها كيف يمثل بطريقة توهمك انه لا يمثل بل يعيش حياة يندمج فيها – والحق ان كل الناس يعرفون ان الممثل يمثل دورا ما عدا الممثل نفسه. يوهم نفسه انه لا يرى الجمهور. وانه يعيش حياة لا انه يؤدي دورا، فما اتعسه هذا البائس! – مع ذلك فما نراه على المسرح هو القصة التي نعرفها، ومؤلفها بأفكاره المعروفة ورؤاه، مضافاً إليها وجهة نظر جديدة

تفسر رؤية ذلك المؤلف يقدمها المخرج، ويجتهد في ابرازها الممثلون، وقد يكون بين المشاهدين من يحمل آلة للتصوير، يلتقط مشهداً سيختاره من اهم المشاهد بحيث تكون الصورة الفوتوغرافية الواحدة ملخصة للموضوع في المسرحية بكاملها .. ولكننا هنا مع هذه اللوحة لا نعرف قصة، والاشخاص جميعا سلبيون لا ينطقون كلمة (طبعاً) انهم في حالة من اللامبالاة كأنما يعرفون ان الرسام اتى بهم على غير ارادهم ليملأ بهم رقعة للرسم كانت بيضاء بدونهم .. هؤلاء وحدهم لا يؤدون دوراً ويعرفون ذلك .. تلك انسب الحالات التي تمثل اعظم اللحظات وانسبها لموضوع اللوحة امام الفنان، لغة الصمت التي تمثل الذروة في القصة، تلك الشعرة الدقيقة التي تفصل بين اهم سؤال في القضية، وبين اهم جواب يتعلق عليه المصير.

بعض الذين كتبوا عن هذه اللوحة يحاولون ان يربطوا بينها وبين الظروف السائدة في انجلترا آنذاك. هذا ما يقوله نوربرت لينتون وهو يقدم اللوحة عبر احدى محطات التلفزيون، ويستدل على ذلك من ذلك التمايز بين ملابس الاسرة التي تشير إلى طبقة نبيلة، وبين ازياء شكلية عادية يلبسها المحققون الصاعدون من طبقة كانت تتصدى لتلك الاسر النبيلة، وهو تفسير وجيه ولكنه يسلب من اللوحة اهم ما فيها، فهى لا تصور مشهداً من ذلك الصراع، ولا تحمل بعداً سياسياً او اجتماعياً .. وليست "لقطة" من احدى المحاكم آنذاك .. ليس هذا موضوعها يقيناً، والا اصبحت قيمتها قيمة وثائقية، وانما موضوعها ذلك الاصطراع الابدي والمطلق بين طرح الاسئلة – اي اسئلة – وبين انتظار الجواب،

وتأمل هذه الـــ "واو" التي تسبق السؤال، لتصله بكل الاسئلة التي سبقته في الوجود، مثلما يصل غياب الاجابة، احتمالاً باطلاق الممكن في كل ما يأتي من أزمنة!!

الانخراط في علاقة جديدة!

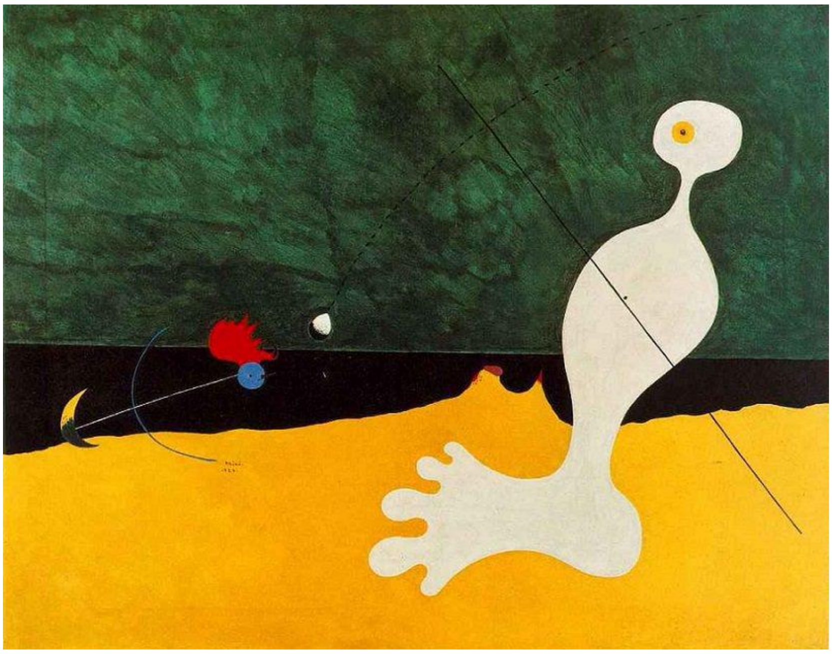
هذه واحدة من أشهر اللوحات العالمية، وربما كانت هى أهم اعمال صاحبها، فماذا ترى فيها ؟ أظنك للحظة قد تشعر بالندم ان مزقت محاولات للعب صغيرك او صغيرتك بالألوان في طفولتها، ربما اشتهرت واحدة من تلك المحاولات التي كانت اشكال الناس فيها كهذا الرجل، ومساحات الألوان كهذه المساحات والخطوط كالخطوط، والا فما الذي تراه في اللوحة الشهيرة الهامة غير براءة لعب طفل؟

إذا أردت تحديداً سخيفاً للاشكال يساعدك، فالمساحة الخضراء سماء، منذ ان ولد جدي لم ار سماء خضراء بهذا اللون! او بحراً أسود في وضح الضوء. او ارضاً بهذا الاصفرار .. كأن ما يؤلمنا من غرابة اللوحة ألوانها، فهل حدث ان رأى احد رجلاً بهذا الشكل او قدماً لرجل بحجم كل جسمه، كتلك المساحة البيضاء؟ رجل عملاق رغم غرابة شكله، ينتصب طوله من الارض إلى عنان السماء، مختزلاً عرض البحر في جزء من طول ساقه، كشخوص الاساطير، مثل الكوكلوبس، بوليفيموس الشهير، ذي العين الواحدة، وزاد عليه انه بلا اذن او انف او فم، راسخ على الارض بحجم تلك القدم المخيفة، التي تستخدم في رصف الشوارع ودك القلاع .. بالمناسبة الجزءان البارزان من الاصفر، المعممان بالأحمر، امام الرجل

مباشرة، من المفترض انهما قمتان لجبلين، وقارن ضخامة الرجل بأصغر جبل تعرفه.

الأحمر والأزرق معاً طائرٌ مقلوب على ظهره، رأسه الأزرق كرأس الرجل، بعين واحدة، لولا انها تزيد منقاراً أسود .. والكرة الصغيرة البيضاء، المظللة بالاسود، حجر القى به الرجل إلى الطائر، فاللوحة اسمها "شخصية ما تلقى طائراً بحجر" (**1926**) والخط المائل الأسود من المفترض انه يمثل وضع ذراعي الرجل – لو ان له ذراعين – حين يلقي بالحجر. والخط المقوس المرقط بالأسود، مفترض انه يمثل مسار الحجر، لو كان مثل النجم المذنب، يترك خلفه اثراً.

اقول اذا اردت تحديداً سخيفاً، كذا وصفته؛ لأن الاشكال من جهة لا تخفى او يصعب التعرف عليها، ولأنها من جهة اخرى ليست هي تلك الاشكال التي تعودنا ان نراها – "حقيقة" – في الحياة، لم نر رجلاً كهذا الرجل، او طيراً كذلك الطائر، ولأن من جهة ثالثة ليس مهماً – كما سنرى – ان نتعرف في اشكال الفن على اشكال الحياة، او ان نرى فيها ما تدل عليه، او يقابلها مما الفته العين في الحياة، ولهذا تبدو بعض الكتابات التي تفسر الشكل بارتباط حياتي، او تفكك رموزه إلى معنى ترمى إليه، كأن يقال ان الطائر رمز لحلم الفنان في مختلف العصور بالحرية، او تعبير عن احباطه وألمه .. تبدو ساذجة تفتعل في الفن ما ليس فيه .. !



ميرو : أحدهم يقذف بحجر الى طائر

تلك هي اللوحة، هكذا بألوانها واشكالها ترى فيها ما تشاء او نحاول معاً ان نكتشف .. ولكي لا ينقصك شيء منها. بعد ان عرفت اسمها والعام الذي ولدت فيه، لا يتبقى إلا انها لفنان التجريدية الاسباني خوان ميرو (1893م).

لا ادري إلى أي مدى يمكن ان تروق لك اللوحة ..

"الفن الحديث" تعبير يبهرنا بلا شك ويؤسينا بكل اليقين، يبهرنا لارتباطه بمعنى الانجاز العصري ومواكبته لانفجار الالكترون وثورة العلم واندفاعه التقنية وتطور العلوم الطبيعية ونضج الاطروحات الفلسفية، واقترانه في النشأة بنشأة نظريات علمية كنظرية "الكم" ونظرية "النسبية" وبتوجيه الانسان فيه نحو محاولة البحث عن "هويته" هو لا عن "شخصية" يتبناها .. يبهرنا بما يمثله ابداً من "شرف المحاولة" وان اخفق مرة بعد اخرى، ويؤسينا لأن الحرب العالمية الأولى التي دفعت به إلى الميلاد، كانت قد قتلت ضمن ما قتلت، ومع ما أراقت من دماء بشرية، قتلت تراثاً انسانياً وتاريخاً وزمناً ظلت له السيادة عدة آلاف من السنين .. اعني ان النماذج المثالية اليونانية الرومانية، وما قدمته من قواعد وشروط للتوازن والمنظور والنسب قد ظلت تفرض نفسها بشرعية من قرن إلى قرن حتى وجدت صحوتها من جديد في عصر النهضة، تزودت منه بعافية جديدة وراحت تواصل مسيرتها مزودة بالحراس الساهرين في اكاديميات الفنون وصالونات الفن، حتى قطعت الحرب الاولى خط الحياة امامها، واعلنت ضم كل معطيات الفترة من عصر النهضة إلى اوائل هذا القرن إلى خزانة قديمة للتراث، وضعتها – للتأمل – على مسافة منا، من ابناء هذا العصر ..

تراث الفن، كل الاعمال التي بهرتنا وسحرتنا، هى الماضي خلف الظهر، لا يراها الفنان المعاصر الذي وجه همه إلى البحث عن "اختلافه" عما كانه من قبل في ظل توارث صارم للصور المكرورة، وفي وعيه بالذات وجد نفسه قد اصبح معزولاً انقطع به التواصل الزمني، وقد

توقف تيار الزمن خلفه عند معنى التراث، ويبدأ يندفع من الصفر امامه، في تقلب يبدد الثقة واليقين، يزكيه ما يقدمه العلم الحديث كل يوم من اكتشاف ينفي المتعارف عليه بتقديم حقيقة جديدة له.

لعبت نظرية "النسبية " دوراً خطيراً في "ثقة" الانسان بنفسه وبالعالم حوله، نعم؛ لأنها سحبت من تحت قدميه موقعهما، نقطة الارتكاز التي يقيس منها المسافة وبالتالي سقط المعنى .. لا شيء جميل بشكل مطلق، لأنه لكي يكون جميلاً يجب ان يكون جميلاً، او جميلة، سرعة المائتي كيلو في الساعة مخيفة بالنسبة لسيارة، وقاتلة البطء بالنسبة لمركبة فضاء محمولة فوق صاروخ يقطع سنوات ضوئية .. نخطيء اذا وصفنا عدْو حيوان ما بالسرعة، لأنه سريع قياساً إلى سلحفاة، وبطيء قياساً إلى غزال، كل شيء قابل بجدارة للوصف بالمعنى وضده، وكل شيء يتغير، اصبح مع كل معرفة جديدة به موضوعاً لابهام جديد، تحول إلى سؤال دائم: "أيكون ..؟" "أم انه .." سؤال الثبات الدائم فيه، الوحيد، انه يمثل بحثاً ابدياً عن (حقيقة) متغيرة، ومنفلتة لا تستقر على شيء، الاستقرار الدائم فيها ما تنطوي عليه من قدرة على الاقناع – كلما تكشف منها شيء – بانها ليست هى ما بدا منها، ولكنها هناك وراء مستحيل جديد .. عالم الحس ليس الا شيئاً آخر غير ما تبدو عليه الاشياء، الشجرة التي تراها العين ليست الا صورتها التي قدمتها لنا – متواضعة بتواضع قدراتنا الحسية، من البصر واللمس .. إنها تكبر وتحزن وتغني وتفرح، وبداخلها حركة موارىً لا تعرف اسرارها اجهزة الفحص والتشريح .. كل شيء اصبح موضوعاً للشك، ومرشحاً للانكار ...

في الفن الحديث أصبح الفنان مثل عالم الكمياء، يجرب ويختبر ويبرهن وينفي، يتعامل مع الخطوط والألوان والاشكال كتعامل العالم مع احماضه وقلوياته، والتجربة في حد ذاتها هى الاساس المعادل للموضوع، ليس من المهم اثبات علاقة لون بلون قدر ما هو مهم عرض تجربة تلك العلاقة واختبارها .. وفي هذه التجربة يجب ان يتغير الشكل الف مرة، ليس من بينها مرة واحدة نراه فيها على نحو ما نألفه في الحياة .. عصفور بعين واحدة او رجل بقدم واحدة في حجم جسمه، لا ينبغي ان يكون الشكل في لوحة دالاً على شكله في الحياة او مماثلاً، بل لا ينبغي ان يدل على أي شيء، دلالة الاشكال في اللوحة عائدة إليها في ذاتها، إنها هى ما هى عليه في اللوحة، في موقعها من "نظامها" اللوني والتشكيلي .. كل كلمات الشعر يمكن العثور عليها في معاجم اللغة .. هى كلمات عادية استهلكها الاستخدام اليومي، ولكن قيمتها الفنية في "نظامها" الشعري، كذا كل الألوان معروضة الف مرة على العين، ليست قيمتها في ان تضيف في الفن مرة جديدة، وانما في "نظامها" الفني ..

بعد الحرب تطلع علينا الرمزية، والفن الجديد، والوحشية، والتعبيرية، ثم التكعيبية وما تولد عنها، والدادية، والسريالية، والتجريدية، والواقعية. وفن الارض، والبوب آرت، بكل ما تفرغ عن كل منها ... وكلها تبحث عن حقيقة هاربة بشكل او آخر، وكلها ترفض ان يكون الشكل في اللوحة مرتبطاً بتبديه في الحياة ..

فهذا بول كلي (**1879 – 1940**م) يقول:

"كنا قد تعودنا ان نقدم الاشياء المرئية فوق الارض .. نحن الآن نفض اسرارها، ومن ثم نعبر عن قناعة ان الحقيقة المرئية ليست إلا مجرد مظهر يخفي وراءه من الحقائق مالا حصر له .."

وذاك بوتشيوني، المستقبلي، يقول: "نعتقد ... ان علينا ان نزيح عن ارض الفن كل ما كان قد تم اكتشافه .. ان نحطم ولاء الماضي ونزدري كل اشكال المحاكاة والتقليد، ونعلي كل جديد اصيل، ونمجد ونترجم حياة اليوم التي تتبدل بلا انقطاع، وبعنف من خلال انتصارات العلم .."

شكل الرجل في كل تراث الفن – ما عليك من الملامح الشخصية – واحد. بمواصفات ومقاييس ثابتة وصارمة، والفنان الحديث يزدري المحاكاة والتقليد، هو مثل العلماء، مخترع عليه ان يأتي بالرجل في شكل مبتكر جديد، ليس فقط مخالفاً لصورته في تراث الفن، بل ايضاً لصورته المرئية في الحياة ..!

هل كنا في البداية نتحدث عن تلك المساحة البيضاء على انها رجل قياساً على ما نعرفه في الحياة من صورته، وتلك المساحة الزرقاء والحمراء على انها طائر من خبرتنا البصرية بالطير، لنحاول على هذا الاساس تحديد علاقات بين الرجل والطائر عبر الحجر، ومن ثم "نحيك" موضوعاً للوحة نشطح معه وفيه ما شئنا؟ نحن قد اخطأنا في نظر فناني العصر الحديث. وضللنا طريقنا بعكس الاتجاه .. فموضوع اللوحة ذلك التجريب لعلاقة اللون باللون، ولا ينبغي ان يحاك على غرار الحياة .. علاقة اخرى تقيم

نفسها مع نفسها، وليس بوسعك ان تنخرط فيها إلا بشروطها، وبعد ان تكون قد نفضت عن ذهنك كل ما عرفته عبر خبرة بصرية في الحياة، عندئذ تتجاوب معها، كاستجابتك "للنظام" في الموسيقى، التي لن تجد في الحياة نسقا صوتياً على غرارها ..!

المتعة .. فوق أوجاع الصغار!

يؤلمني كثيراً مجرد أن أتصور طفل السادسة، في نومه الملائكي، وهو يفزع في الصباح الباكر كل يوم ليذهب إلى مدرسته .. فحتى لو كانت الأم هى التي توقظه، بانهمار تقبيل أودعته كل حنانها، لو كان لنا بعدُ ذاكرة الطفولة، لروينا عن لدغات النحل التي توخز جلداً غضاً كان لنا في ذلك الفجر مع كل قبلة مشبوبة من الأم،

تبدي الحنان والتدليل، وتخفي وراءها رغبة في قض مضاجعنا من عز النوم، للزج بنا داخل اسوار المدرسة يوماً كاملاً، كأكبر الموظفين، من التعب .. ويؤسيني في الشارع، مشهد الصغار يفركون العيون بظهر اليد، مطاردين النوم، وهم يسيرون خطوتين للأمام وواحدة إلى الجانب الأيسر أو الأيمن .. مازالوا نصف نائمين، ومنظر أرنبة أنف الطفل واطراف الاذنين حمراء بلون الدم من صقيع الشتاء في ساعات النهار الباكر، واصطكاك الاسنان الصغيرة الصغيرة بلا صوت، كاسنان فأر، وحقيبة كتب على الظهر بوزن الجسد الصغير، مبللة بعرق ظهيرة صيف.

تبدو المسألة لا انسانية، حتى وإن كان وراءها دافع عظيم في تعويد الطفل على أن يكون رجلاً ومسؤولاً منذ نعومة الاظافر، مع ذلك فهذا التعب يسعدنا.

هذه الصغيرة الجميلة، والبريئة، في الصورة بكت سبعين مرة على مدى سبعين يوماً متتالية، من التعب، واخفت دموعها في تعب نفسي اشد، تحمل كل جسدها فوق رجل واحدة، وتسند توازنه بالاخرى، ليس مسموحاً لها ان تحرك كل جسدها فوق رجل واحدة، وتسند توازنه بالاخرى، ليس مسموحاً لها ان تحرك الجفن في طرفة عين، او تهش ذبابة ضالة، كالكلب، تعاندها، او ان تلفت إلى صوت خلفها، او ان تريح صدرها المشدود للاعلى لحظة فوق استرخاء الجسد، او ان تبدل قدماً بقدم كي تريحها من عبء الجسد ساعات طويلة، وليس مسموحاً لها ان تبدل ثوباً آخر بهذا الثوب سبعين يوماً متتالية، او تمشط شعرها على غير ما كان عليه في يوم سابق، أو ان ترخي ذراعها اليسرى، او تبسط يدها وقد تعبت اصابعها من القبض على قبة تزداد ثقلاً يوماً بعد يوم، محظور عليها الكلام، والشرود تذكراً للعب، ومحظور عليها الاحساس بالجوع او بالعطش، كل ذلك من أجل ان تكتمل لها صورة كهذه الصورة.

لقد اختار لها الفنان وضعاً للتصوير قاسياً – وكان بوسعه ان يصورها جالسة أو نائمة – واختار لها حظها أن يكون المصور هو ويسلر (جيمس ماكنيل ويسلر **11** يوليو **1834**م – **17** يوليو **1903**م) بكل ما نعرفه عن عاداته وطريقته في ممارسة الرسم.



ويسلر : انسجام الرمادي والأخضر

سيسلي الكسندر (1872 – 1873م) تيت جاليري، لندن.

كان ويسلر لا يستخدم "الباليتا" التي يمزج فوقها المصورون ألوانهم، وانما يستخدم بدلاً منها منضدة طولها متر، يمزج على سطحها الألوان، وسبب ذلك انه كان يحرص على تجهيز كل الألوان بكل الدرجات التي يتصور انه سيحتاجها قبل الشروع في التصوير. هذا معناه ان اللوحة تكون كاملة بكل ألوانها ودرجاتها في رأسه قبل ان يبدأ .. ولهذا السبب فان خطأ بسيطاً يقع اثناء التصوير، لا يكون ثمة من سبيل إلى اصلاحه، تماما كالنحت، لان ازالة اللون الطري واضافة اللون المطلوب مكانه، لابد ان يغير درجته قليلا ولو بنسبة لا تلحظها العين، وانما يراها الفنان جموحاً في المخالفة لأنها ليست هى الدرجة التي في رأسه، كثيراً ما اوشكت لوحة على انتهائها بين يدي ويسلر، ثم فجأة – لسبب بسيط – يغمرها في مواد كحولية ويخرجها بيضاء كيوم ولدت، ليبدأ من جديد .. ودائماً في نهاية ساعات كل جلسة يومية ما يتأمل ما وصلت إليه اللوحة، ان رضى به ابقاه ليواصل في في اليوم التالي، وان لم يعجبه توج جهد اليوم بتنظيف سطح اللوحة، ليعاود من البداية في يوم آخر، مع كل ذلك، فقد كان حريصاً في الجلسة الاولى ان يكمل تخطيطاً شاملاً تاماً للوحة يوجه فيه من الاهتمام "للخلفية" ما يوجهه للموضوع او الوجه الذي يرسمه، وبين لحظة واخرى، يبتعد مسافة عن اللوحة، وينظر إليها –كمتفرج – ثم يقترب منها ويضع نقطة صغيرة ويعاود الابتعاد والاقتراب هو وحده المحرر، يتحرك ما شاء على هواه، وضيفه الجالس او الواقف امامه للرسم، مقيد داخل جلده الميت، لا يسمح له بابسط حركة، حتى وان كان ببراءة تلك الصغيرة، الواقفة امامه منذ عام **1872 – 1873**م !

وقد رحل الفنان في عام **1903**م، ولا تزال البنت واقفة، امامه تلك التي لابد قد رحلت الآن بدورها، تاركة علامة من زمن الطفولة ..

البنت هى الآنسة الصغيرة سيسلي الكسندر، بعد ان كان قد مر على عذابها ربع قرن، كبرت فيه ونضجت، لم تكن بعد قد طهرت روحها من ذكرى الطفولة المؤلمة، فراحت ترويها لاثنين كانا يضعان كتابا عن حياة ويسلر، هما جوزيف، واليزابيث بينيل ***The Life of james Mcneill Whistler 1908***قالت:

"أخشى أن أكون قد اعتبرت نفسي ضحية طوال كل الجلسات، أو الأصح: كل الوقفات، لأنه لم يسمح لي قط بتغيير وضعي قليلاً، وقد كنت اشعر بالتعب، وبإعياء شديد وغالباً ما انهى اليوم بدموعي .. لم يلحظ قط دموعي، فقد اعتاد ان يقف بعيداً عن اللوحة قليلاً، ثم ينطلق إليها، ثم يندفع للوراء، وغالباً ما يدور حول اللوحة، ويحدق فيها بنظارة معلقة خلفه .. واظن انني كنت ارى ما تم في اللوحة من خلال انعكاساته واثاره عليه هو .."

كان الكتاب يعد للصدور بعد وفاة الفنان بخمس سنوات، ولابد ان "المرأة "كانت تضع في اعتبارها تكريم الفنان، فأخفت الكثير من أوجاعها – طفلة – امامه، وان كان ما ذكرته وحده يكفي.



عندما كان ويسلر يرسم هذه اللوحة – في نفس الوقت – كان يرسم لوحة (بورتريه) لتوماس كارلايل، وفي كل يوم يلتقي كارلايل – داخلاً إلى ويسلر – بالفتاة خارجة، او العكس، ولفت ذلك انتباهه فسأل من تكون الفتاة، فقيل له انها سيسلي الكسندر، يرسم لها ويسلر صورة .. فتنهد كارلايل قائلاً: "مسكينة .. مسكينة" هذا على الرغم من ان كارلايل كان يجلس امام الفنان لانه يصوره جالساً.

لدينا الكثير عن لوحات ويسلر مما كتب عن طريقته المعذبة في الرسم، ليس لأنه يبني اللوحة كلها نقطة نقطة، وانما لأنه ايضاً كان يصر على أن يجلس امامه من يصوره، في وضعه المحدد، بينما ينصرف هو إلى اعداد اللون، الذي يستغرق ساعات اكثر طولاً من وقت الجلسة للرسم نفسها.

لماذا كل هذا الكلام ؟

عندما نرى تلك الصغيرة الجميلة، قد تبهرنا براءها فتمتعنا اللوحة، ولكننا حين نكشف الوجع الساكن في عظامها، تحت هذا الجمال، فقد تمتعنا اكثر، وعندما تمس اوجاعها فينا ما نشعر به ازاء الطفل عامة، ونحن نرثي لآلامه الصغيرة، فقد تصل إلى عمق اشد من ارواحنا، وعندما ندرك على خلفية من ذلك كله – اننا نستمتع باللوحة دون عناء، وان الصغيرة وحدها هى التي دفعت عنا الثمن، فقد نحملها من وسط اللوحة، وندخلها إلى القلب، او نضعها تحت الجفن، ونغمض عليها العين، حتى لا تغيب.

نهاية اللعبة

هؤلاء الرجال على ظهر مركب صغير، يمضون الوقت عادة بالغناء، وهنا يلعبون الورق، بوسعك – بسهولة – أن تعرف ان هذا الجالس إلى اليسار قد ألقى ورقته، وأربك خصمه، إلى اليمين، في لعبة ماهرة ..

فهو سعيد بدهائه ومنتشٍ بانتصاره، ينتظر الآخر ان يرد بورقة تنقذ موقفه، ومنذ نصف دقيقة كان قد قال – وفاتنا ان نسمعه – "اربني شطارتك" وبوسعك ان ترى كيف ان لعبته كانت مربكة حقاً؛ من وجه الآخر إلى اليمين، وهو غارق في تفكير يائس ومحير، ومشاعر يختلط فيها اليأس والاحباط والغيظ وألم الهزيمة .. هل ترى الوجهين بوضوح ؟ أنت اذن مشارك رغماً عنك في وقت الجماعة على المركب ما دامت تتابع اللعب وتعرف من يفوز ومن يخسر، وتنتظر النتيجة النهائية لهذه اللعبة ..! انت وهم تتشاركون زمناً واحداً ..

أمامك نصف المركب فقط فوقه الرجال، ونصفه الآخر خلفك بالـــتأكيد، انت اذن فوق المركب معهم، حتى وان كان اسهامك في زمنهم مجرد "التفرج" عليهم .. على الوحة ..

هكذا فجأة، قبل ان تبدأ الثانية الأولى من وقوفنا امام اللوحة يحملنا الفنان إلى داخلها، ويحاصر عيوننا بين قوسين مصنوعين من جانبي المركب

لتظل ملمومة ومحصورة، لا فكاك لها إلا ان تبقى معلقة بشخوصه يلعبون .. ان تقدمت العيون انحشرت في زاوية ضيقة لنهاية المركب، فالجزء الذي يقدمه لنا الفنان منه مثلث – قاعدته حافة اللوحة السفلى مرحبة وفارغة بلا عائق يمنعنا من الدخول ورأسه – رأس المثلث – يمتد في العمق، لا يتسع لكل عيوننا معاً، اغلقه الفنان بأن صف على بوابته رجاله، يستوقفنا، ولا يتركون أدنى سانحة لأحدنا ينسل أو يمر .. نحن مضطرون للوقوف هنا بين تلك الوجوه! وما بعدها احدهم مشغول بدفع المركب وتوجيهه بتلك العصا الطويلة، ويعطينا ظهره، كأنما يقول: "لا عليكم بي .. وتابعوا الذين يلعبون .. " وحول المركب وخلفه كل شيء باهت جداً، ومفرغ من أي شيء تماماً يمكن ان تشرد إليه العين، أو تنشغل به، أو تهرب إليه إن ملت اللعبة ..!

هذا فنان مخيف، رغماً عنا يضعنا في منتصف لوحته، عالمه، فجأة ويحكم الامساك بنا، وطيب يقدم لنا بعض العزاء في شمس دافئة ومشرقة لا تدعها تخدعك، فهذا الرجل قد اختار مشهده في طبيعة مكشوفة، طبيعي ان تضج بالضياء، ليس من أجل خاطرك، وانما لكي يبرز لنا وجوهه كما لو كانت مجسمة بفعل الضوء والظل، لو نظرت إليها بعدسة مكبرة لوجدت الشخوص ينفصلون



"رجال فوق قارب يلعبون الورق" للفنان جورج كالب بنجهام 1847م

مقتنيات خاصة

عن اللوحة يأتون إليك، كأننا وهم داخل كرة بللورية رائعة تسبح في فضاء .. هو لا يقدم لك دفءاً، وانما يثبت الضوء – فليس هناك كما تلحظ تدرجات لونية للظل والنور متباينة، بل هى تقابلات ثابتة وموزعة بالتساوي على كل الوجوه، حتى وجوهنا – لكي يعطينا احساساً بالبقاء والمكوث فلا نفكر في ترك المركب – ترك اللوحة – والهرب، لأن اللعبة لا تزال في بدايتها.

هل اغضبك استحواذ الفنان عليك ؟ انا شخصياً قد مررت بتجربتك قبل خمس سنوات واشاركك مرة أخرى الآن، منذ خمس سنوات واللوحة تراودني وارجئها، تحتاج إلى وقفات مطولة لا يسعف بها الوقت، وفي كل مرة لم أكن أجد سبيلاً للفرار من اللوحة إلا أن القي بنفسي إلى البحر .. صدقني فقد تركت فوق المركب علامة انني كنت هنا: هل ترى ان هناك اثنين من الرجال حفاة الاقدام، ذلك الجالس إلى اليسار بعيداً في يأس، وذلك المتابع بشغف واقفاً ينحني مستنداً إلى ركبته، بينما هناك حذاء واحد ملقىً فوق ظهر المركب بمقدمة اللوحة إلى اليمين .. الحذاء ليس لأحدهما – رغم انه قديم – ولكنه العلامة التي تركتها قبل ان القي بنفسي إلى البحر وعجزت أن استرده!

كل شيء يدعونا إلى الاستسلام للبقاء لنرى نهاية اللعبة ..

هل يضايقك ان تبقى فترة أخرى امام هؤلاء الذين يمضون الوقت باللعب حتى لا يكون ثقيلاً وبطيئاً وممضاً، فلا ذنب ان تهدر معهم وقتك العجول، خاصة وان الفنان قد استدرجك ونصب لك الشباك لتبقى

مرغماً؟ أكرر السؤال بانتظام كضربات صوت ساعة فوق جدار، لأن ذلك جوهر الموضوع هنا: نحن نشاركهم وقتهم وهم يلعبون، نأخذ منهم نصفه، ولنا وقتنا الآني كله، نقرأ أو نتأمل أو نستريح، نعيش اذن زمنين في زمننا الواحد .. هل هذا صحيح؟ أو أنهم هم الذين يستلبون في كل يوم من كل مشاهد بعضاً من زمنه؟ هذا ما عناه منذ الفي سنة ويزيد الرائع هوراتيوس ***Ars Longa Vita Brevies*** "الفن باق والحياة قصيرة" فهؤلاء الرجال ان كانوا حقيقيين قد عاشوا، مضوا بعد حياة التمسوا كل الوسائل لتمزيقها في وحدات صغيرة، ثانية بعد أخرى، وأبقى لهم الفن حقاً في زمن الآخرين ..!

كل شيء في الحياة تمزيق لزمنها، نتفاً صغيرة، والخلاص منها ... دقات الساعة الجدارية تخصم من العمر ثانية بعد أخرى ولا تتوقف، خطوة القدم بعد القدم تخصم من العمر ثانية خلفنا، ضربة الفأس في بطن الأرض تئد ثانية وتستخرج تالية، مطرقة الحداد مع كل ضربة تقتل لحظة ماضية، لحظة تموت مع كل شهيق وأخرى مع كل زفير، نقيق الضفادع في ليل الحقول، عد الأرقام عد العمر .. واحد .. اثنين .. ثلاثة، ليست هى هى ان أعيدت أو كررت، ايقاع سير الجنود، صياح أحدهم: "شمال – يمين .." بلا توقف، ضربة الوتر في العود بعد الوتر، كل شيء يعد زمناً، نسرع في العد حد اللهاث مع دوران مروحة واطار سيارة، أو نبطئ مع حركة مجداف، أو ارجوحة طفولة .. أو دورة أرض .. ولكي نحكم العد الصارم اخترعنا الساعة وأرقام الحساب – ما اسوأ جداول

الضرب، وعشرة في عشرة تهدر العمر – وأوراق التقاويم .. كل ورقة تطيح بيوم كامل ..

هؤلاء الرجال خرجوا بمركبهم من دائرة الحساب، وجميل ان نشاركهم لحظة ابدية .. فلا تتعجل نهاية اللعبة ..

ستة رجال .. اثنان يلعبان واثنان يشاهدان، واثنان منشغلان عن اللعبة كاملة، الاخيران أحدهما يدفع المركب كي تمضي الحياة، والآخر ذلك الجالس (إلى اليسار) إلى جوار صندوق مغلق، يسند رأسه إلى يده حتى لا تطيح بوزن هموم الدنيا فيها .. يأتي هذا مجاوراً للاعب السعيد المنتصر، تجاور نقيض لنقيض يجسدان معاً وجهين للحياة ..

اللوحة "الرجال فوق المركب يلعبون الورق" (**1847**م) لفنان أمريكي هو جورج كالب بنجهام (**1811 – 1879**م) تقدم مشهداً مألوفاً في الحياة الامريكية، حين كانت تلك المراكب تجول في نهر المسيسبي كوسيلة نقل إلى الغرب الامريكي البكر، اعطاه من البساطة والبراءة ما يعكس فطرة وبراءة أرض جديدة، على امتداد المسيسبي وميسوري واوهيو، ترحب بمهاجرين جدد ... ولكن وراء هذه اللوحة سببين آخرين ..

فهذه اللوحة هى التالية مباشرة بعد لوحة سابقة له "أغبياء فوق مركب" (**1846**) كانت احدى لوحات ثلاث (الثالثة) تم اختيارها لتتحول إلى حفر وزعه اتحاد الفن الامريكي على عشرة آلاف مشترك مما

اكسبه شعبية هائلة .. أولى اللوحات للفنان سدني مونت (ظهيرة الفلاحين) أو (القيلولة) من اجمل اللوحات .. ودفعه هذا النجاح إلى تكرار التجربة في العالم التالي بهذه اللوحة، "الرجال فوق المركب يلعبون الورق" التي تفوقت كثيراً فنياً رغم اعتمادها التكوين الكلاسيكي – على سابقتها، والسبب الثاني يأتي ضمن موقف للفنانين الامريكيين ازاء الحضارة الاوروبية التي رأوا أنها تنهار، يقابلها اعتقاد ببراءة امريكا، وطهارتها من "الفساد الاوروبي" على نحو ما يقول آشر دوران آنذاك .. تلك فكرة رومانسية انتشرت في القرن التاسع عشر على جانبي الاطلنطي، وكرس لها الفن والادب، يمكن ان نراها في ذلك المزج بين النثر القصصي وبين ما ينشره النهر من شعر عند كاتب مثل مارك توين في "الحياة على (ضفتي) المسيسبي". مثلما يمكن ان نراها هنا، في لوحة بنجهام، من كثب نرقب رجالاً يلعبون خارج الايقاع القاتل للزمن، منذ مائة وخمسين سنة، ولا تزال قائمة لم تنته اللعبة.

انقاذ الرجل ..

حين يأتي على يد امرأة ..!

لو صحت في الحياة بعض الأدوار التي قامت بها المرأة في الفن لاستحقت من الرجل حبة العين ..

في مسرحية "تاجر البندقية" لشكسبير عجز القضاء والمجتمع والمال ان يحفظ للمسكين انطونيو حياته، واستطاعت "بورشيا" وحدها ان تردها إليه ..

وتزداد أهمية دور "بورشيا" حين ندرك من المسرحية ان الصراع بين انطونيو التاجر المسيحي، وبين شيلوك، المرابي اليهودي، لم يكن صراعاً بين رجل ورجل قدر ما كان بين طائفة وطائفة ..

كان أنطونيو قد استدان من شيلوك مبلغاً من المال، تعهد أن يرده بفوائده في زمن محدد، حيث يعرف التاجر ان سفنه ستكون قد عادت ببضائعه، ووضع شرطاً لعدم الوفاء بالسداد في موعده أن يدفع انطونيو لشيلوك رطلاً من لحم جسده !

تأتي الأخبار بغرق السفن، ويطالب شيلوك بحقه في رطل اللحم، وتفشل كل محاولات الاغراء بالمال ومناشدة الضمير وتحريك الحس الانساني فيه في ثنيه عن عزمه، بل ينهمك في شحذ السكين!

ولا يجد القضاة حلاً إلّا أن يدفع انطونيو دينه رطلًا من لحمه ..

ولكن للقضية بعداً آخر، فشيلوك اليهودي، أحد المرابين المعروفين، يعامله المسيحيون بازدراء ومهانة، وقد سبب له أحدهم جرحاً غائراً، حين أغرى ابنة شيلوك على الفرار معه بعد أن سرقت كل ثروته وجواهره. وتحول حنقه على ابنته إلى كراهية عمياء لكل المسيحيين ..

هذا ما نفهمه من افضائه في المشهد الأول من الفصل الثالث حين ينفجر في افضاء بألم التفرقة الطائفية بين اليهود والمسيحيين! يقول: " ... نعم أنا يهودي .. أليس لليهودي عينان؟ أليس له يدان، وأعضاء، وكيان، ومشاعر وانفعالات وعواطف؟ يأكل من نفس الطعام، يؤذيه نفس السلاح، عرضة لنفس الأمراض، تشفيه نفس وسائل العلاج، ينال منه نفس برد الشتاء، ويشويه نفس قيظ الصيف، كالمسيحي سواء بسواء؟ إذا جرحتمونا الا ندمى؟ وإذا داعبتمونا الا نضحك؟ .. وإذا دسستم لنا السم الا نموت، وإذا اخطــأتم في حقنا الا ينبغي علينا ان ننتقم؟".

عندما تفشل كل وسائل الاقناع يستبد اليأس بانطونيو واصدقائه، كما تتملك شيلوك نشوة جنونية بالظفر والانتقام ..


Delacroix, 28 July Liberty leading the People, 1830
© Musée du Louvre, dist RMN / Phillipe Fuzeau

المرأة رمز كبير في لوحة ديلاكروا "الحرية تقود الشعب" 1830م – متحف اللوفر بباريس.

ولكن ظهور الحسناء "بورشيا" يقلب الأمر كله فجأة .. لقد دخلت المحكمة متنكرة في زي أحد المحامين للدفاع عن انطونيو .. قالت لشيلوك ان رطل اللحم من جسد انطونيو من حقك فخذه الآن، وعندما هم بقطع اللحم اضافت: ولكن انتبه، إن من حقك رطلًا واحداً، وما يزيد سنقطع مثله من جسدك، وما يقل سنكمله من لحمك ..

انقلب الموقف، وعاد اليهودي المتشرد إلى استجداء الرحمة أو التنازل عن حقه، حتى هذا التنازل أصبح الآن من حق انطونيو، لا من

حقه .. لكن على أي الأحوال، كانت المرأة التي أحبت انطونيو، وحدها، سبباً في انقاذ حياة الرجل ..

وأمثلة الفن كثيرة، ميديا التي انقذت حبيبها ياسون الف مرة من موت محقق، وليونورا زوجة فلورستان السجين التي تنكرت في زي رجل "فيديليو"– في أوبرا بيتهوفن – لتنقذ الزوج الحبيب من سجن ظالم، وإلكترا التي لم تهدأ روحها وقد اشتعلت بالرغبة في الانتقام لابيها المقتول حتى تلقى القاتلة حتفها، وكان عون المرأة للرجل لا يقف عند وجوده، بل يمتد إليه بعد مماته، وهكذا ايضاً كانت انتيجونا التي تحدت الموت في سبيل أداء واجب الدفن للأخ القتيل.

أقول لو صحت في الحياة بعض الأدوار التي قامت بها المرأة في الفن لاستحقت من الرجل حبة العين، وللأسف ان في التاريخ ايضاً نماذج للمرأة لم تخدم رجلًا بل شعباً بكامله، جان دارك وزرقاء اليمامة وجميلة بوحيرد امثلة لها، أمثلة ترشح المرأة دائماً للفوز بـــ"حبة العين" وأهم من "حبة العين" انها تهز فكرتنا عن "مخلوق جميل لا يؤمن جانبه دائماً" !!

على مهل .. يأتي الغائب!

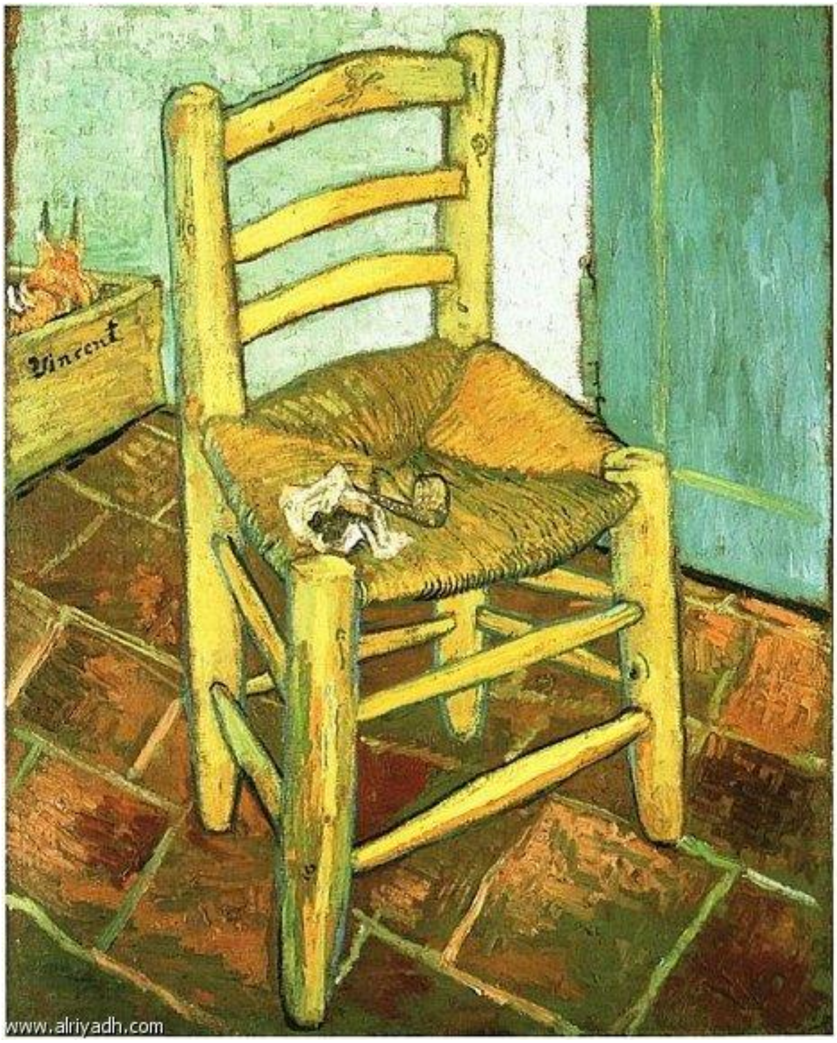
أكان من حظك ان دخلت فقيراً كصاحبك الذي تقاسم معك صنوف التعب، وكاليد التي صنعتك غفلة، عاطلةً من اي مهارة فاستودعتك خشونتها وارتجالها؟ خرجت من جحر فقير لتظل ابد الدهر سجيناً في رحابة فقر جديد لا سبيل إلى اللواذ منه بفرار ...

رأيتك مرة، في ليل البسطاء والمتعبين، فوق رصيف إلى جوار مقهىً غبرته الاتربة والدخان، مد فوقك احد العمال قدميه المتسختين بعريهما كي ينفث فيك اوجاعهما ويستريح، فنهره صاحبك – صاحب المقهى – ووضع فوق صدرك اكواب الشاي الفارغة وصينية صدئة، ازاحت عن نفسها بقايا الشاي المراق واعقاب السجائر تتشبع بها في المساء، ويلتم عليها الذباب طوال النهار، يقتات منها وينهش جلدك، إلى ان تدرك الراحة بقادم جديد، يجلس فوقك ويذب عنك وحشية الذباب ..

ورأيتك مرة اخرى، ممسوكاً من ظهرك بيدين تتفجران بالعافية والفتوة وتطوحان بك فوق الرؤوس او تجلدان بك في شجار سخيف شب بسبب تعليق بذيء اطلقه العاطلون على أسماع البنت التي تحرص على السير امام الزبائن، تتلوى، كلما دخل المساء .. رأيتك مكسوراً ومهيضاً، ورأيتهم يستبدلون فيك ساقاً بساق بعد كل شجار. انت لم

تعرف طريقك إلى بيت مستريح، كأنك منذور لعشش الازقة الضيقة وحوانيت البقالة الرخيصة، في القرى وفي المقاهي وبين مواقع العمالة البسيطة يصعدون على ظهرك لقتل حشرة تمرح متعلقة بأرجلها اللزجة في سقوف الغرف الضيقة، او يكومون فوق صدرك اشياءهم الرثة او يتدفأون ببقاياك في ايام الشتاء بعد ان يكون السوس قد ملأ عظامك، او في اسواق (الروبابيكيا) تباع بلا ثمن ..

ها انت الآن تعالج وقتك الملول، وحدك، لا يؤنسك رفيق مثلك في عبوديتك، ولا يرحمك من سأم الانتظار ثقل الجسد المكدود وهو يلقي فوق انفاسك بما ملت ساقاه احتماله .. وكنت حين ينام فوقك، يسرقه من اليقظة ألم الجسد ويغرقه في النوم، كنت تضج بالغضب، تئن بحمل ثقيل، اذا اهتز تفككت اوصالك وتعالت شكوى مفاصلك في صراخ كظيم مكتوم .. اهون عليك ذلك العذاب من عذاب أمض تقتات فيه خوف الفراق الأبدي، والوحدة المحتومة ..



"كرسي فان جوخ مع غليونه" للفنان فان جوخ، نوفمبر 1888م

أكانت جلسته تطول فوقك، في الليل حتى يستيقظ النهار، وفي النهار حتى تسدل العيون اجفانها وتنام جالسة ؟! أكان يشكو إليك

ويستودعك اسراره التي ما باح بها لاحد سواك، مضاضة العوز وغضاضة السؤال؟ روعة البعد والفراق يؤججان الشوق، ولوعة القرب والوصال يستنفران اسباب الشجار؟ أكنت تجوع بجوعه المخلص الامين الذي ما ضاق به يوما فترك سانحة لجوفه يقتات رائحة الخبز؟ أكنت تنصت احتراماً لشطحاته. وتهتز لفرحه الملتاث والمحموم؟ أكنتما صديقين تتقاسمان النزوة والجنون وتحلمان معاً بالمحال، أم عدوين حميمين، لا يملك غيرك، وتستفيد من فقره طول البقاء، حتى لا يبدلك بكرسي وثير؟ أكنت حقيقة تأسى له، ام تناصبه الحب وتجاهره البغضاء ؟ ..

كل ما كان يملكه سيدك هو انت، وغليون قديم مكتوم بلزوجة التوارث وبقايا دخان جف ولم يعد يعطي رائحة او طعماً .. هو الآن قد ترك كل ثروته لك وارتحل، فكم تساوي بعده الآن ؟ ام ان قيمتك في عبوديتك وحين تحررت لم تعد تساوي عفونتك ؟ ..

تنتظر عودة من لا يجيء ضائعاً، ومضيعاً في هذا الفراغ الذي تصخر تحت ارجلك، توالت على سطحه اجيال من الفطريات تنمو وتموت .. اتسعت حولك المساحات كصحراء ليل العاشقين .. ما زال يراوغك امل مختال ويراودك يأس خيب في السابق سوء ظنك، تذكر لا شك، حين رأيت لحظة من لحظات جنونه، احتد مع صديقه الذي لم يأبه لوجودك وكاشفه امامك بمرضه اللعين .. جلس فوقك فاغراً فاهاً يبتلعه ويبتلعك، وساحباً عينين حجريتين إلى قرار المحاجر، لم تكن تملك ان تمنعه، مد يده إلى السكين وقطع جزءاً من لحمه الحي، اغرقك بدمه ثم اختفى .. يومها

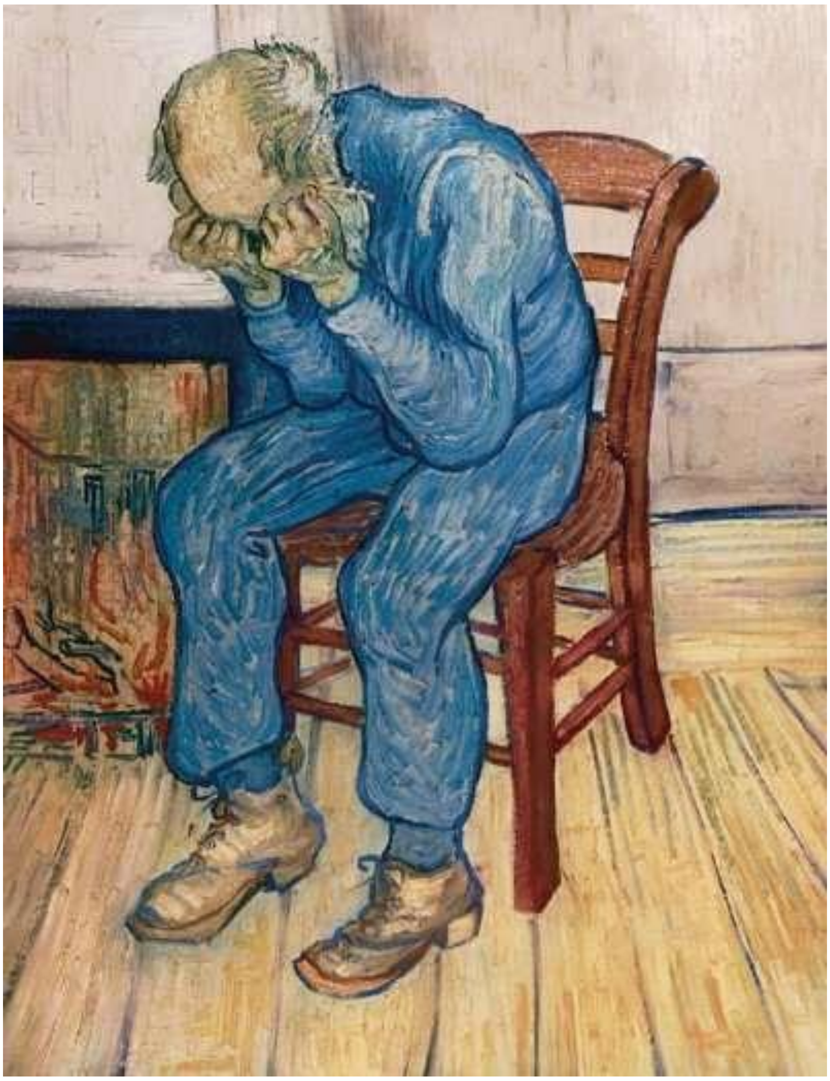
قلت لنفسك رحل، حتى عاد إليك يداهمك بجنونه من جديد .. كان الصحاب يتخلون عنه بنذالة ويرحلون، وكنت تلتصق به بانتهازية رخيصة لم تعد تملكها بعده الآن .. آه لو تحكي لنا !

أنت لم تأت هنا، داخل اطارك، بعد ان مات، هو الذي سجنك هنا قبل اكثر من مائة عام، انت الآن ما انت الآن، أم ما كنت منذ مائة عام؟ ام انك الاثنان معاً وقد هربت من حركة الزمن فوق تلك الرقعة من قماش رخيص تجاوز ثمنه الآن عدة من الملايين ..

ذات مساء، كان قد عاد متعباً، خلع ملابسه وتعرى امامك. هو لم يكن يخجل منك، ألم تكن مجلسه وسرير نومه ومائدة طعامه في وقت من الاوقات، ولكنه كان يقدر لك خجلك، لذا القى فوق وجهك بملابسه، وراح يفرغ من جسده طاقات الغضب والمرض والجنون فوق سطح لوحة .. كنت ترقبه من بين ثنيات الثياب، يمسح فرشاته في الملابس فوقك، تذكر كم شدتك مهارته وكم فرح باعجابك – وحدك – بفنه ولهذا صورك، لم يرسم نبلاء عصره ورسمك انت، فما اسعدك وقد اعطاك اسباب البقاء، وما احراك بالفخر وقد اعطاك الاشارة لغيرته عليك، وضع فوقك قبل الرحيل غليونه ودخانه حتى لا يشغلك احد سواه من بعده[2] ..

---

[2]في العدد **8173** من الرياض الصادر في **1411/4/22**ه قدمت الضفة الثالثة قراءة لكرسي عبد الجبار اليحيا "حديث شخصي .. إلى المقعد المخملي" وفي اليوم التالي قدمت استكمالا للحديث ..



هذا كرسي فنان آخر، فان جوخ، رسمه عام 1888م قبل ان يطلق الرصاص على قلبه في 27 يوليو 1890م بعامين فيخطئه، ويموت بعد ذلك بيومين من العذاب .. عشرات من الفنانين اغرتهم فكرة تصوير

كرسي شاغر، وحده ولا شيء آخر، ووراء ذلك اسباب تبرر اغراء الفكرة، وظل لكل لوحة شخصيتها الخاصة ..



"غرفة فان جوخ" للفنان فان جوخ

كرسي اليحيا مثلاً، المخملي الازرق، تلتمع على سطحه مساحة تؤكد مبارحة صاحبه له للتو، الذي يمكن ان يكون رجلاً او سيدة، من بيت موسر، اما هذا الكرسي فلا يمكن ان يكون الا لرجل (الغليون والدخان)، في حالة مدقعة من الفقر كما يكشف بلاط الغرفة، من اردأ الانواع، وفقر الجدران، علاوة على انه كرسي من النوع (البلدي) اليدوي الرخيص الذي نراه حتى اليوم في المقاهي الشعبية، في أزقة مصر او غيرها من بعض البلدان العربية ..

ثمن الالوان ورقعة القماش التي رسم فوقها الكرسي اكبر بكثير من ثمن الكرسي نفسه، فما الذي يدفع بفنان مثل فان جوخ يعاني حالة قاتلة من الفقر ان يصور كرسياً رخيصاً بثمن فادح ؟..

كأي لوحة من لوحات هذا الفنان سيئ الحظ، تساوي هذه اللوحة ارقاماً فلكية الآن (هى من ممتلكات المتحف الوطني بلندن الآن) لو امكن عرضها للبيع، ولكن هذا الثمن يزداد غلواً .

إن هذا الكرسي هو كرسي فان جوخ نفسه، الذي لم يكن يملك سواه في وقت من الاوقات، والذي نجد صورته في بعض لوحاته الاخر، والصورة الاخرى (الصغيرة) هى غرفة نوم فان جوخ حين كان في ارلية (محفوظة الآن بمتحف فان جوخ في امستردام) والتي كان سعيداً بها على بساطتها البالغة، حد انه كتب لاخيه يقول: "ببساطة هذه غرفة نومي، الالوان وحدها هنا تقول لك كل شيء، بتبسيطها إلى هذا الحد تعلي قيمة الاشياء، فلعلها توعز إليك بأنني اجد الراحة والنوم، في كلمة موجزة حين تنظر إلى اللوحة يكون بوسعك ان تريح الدماغ وتشبع الخيال" والكلمات الاخيرة من الرسالة غامضة إلى حد ما .. هل كانت هذه اللوحة صورة غرفة نوم يحلم بها خيال الفنان ويستعيض بوهمها عن قسوة الحقيقة التي تضن عليه بسرير، أم انها كانت صورة حقيقية ؟ خاصة واننا نعلم ان فان جوخ كان يمتلك سريراً ولكنه كان يضعه في غرفة اخرى للضيوف، ويكتفي في غرفته باقل الاشياء ..

ولكن الكرسي وحده ليس حلماً حتى يصوره طمعاً في الحصول عليه، بوسعه ان يحصل عليه من المهملات اذا شاء، فلماذا يصوره بهذا العناء المادي في اهدار الألوان التي لا يجدها ..

في بداية هذه الزاوية قد تنكشف السبب، هذا ما جعلني اتمادى قليلاً في "كتابة انشائية" كموضوعات التعبير في المدارس، ولكن هل لاحظت من هذه "الإنشاء" ان جملة واحدة موجهة إلى هذا الكرسي، لم تكن تخصه وحده بل باعتباره (شريكاً) مع آخر يملكه او كان يملكه؟ واكثر من هذا، هل لاحظت ان ذلك الغائب – صاحب الكرسي – اشد حضوراً من الكرسي ذاته؟ ..



"الكرسي" للفنان عبد الجبار اليحيا

الكرسي، هذا هو، بشكله والوانه وتفاصيله الدقيقة، وكل ما نريد ان نعرفه عنه ماثل امامنا، او كامن فيه، نستخرجه بملاحظة دقيقة منه، مهما تكاثرت التفاصيل، التي تمكننا مهارة الصيد على التقاطها، هي في النهاية محصورة داخل اطار اللوحة .. اما الغائب صاحب الكرسي فمبهم

وممكن بكل الملامح المحتملة في نفس الوقت، ومنفلت منها بملامحه وشخصيته وظروفه ما لم نحكم قضية الخيال حوله حتى نمسك به .. هكذا بدا الكلام عن مالك لهذا الكرسي يمكن ان يكون صاحب مقهى او احد العمال او البسطاء، وانتهى إلى فنان مجنون ومحموم مثل فان جوخ، (قد تفيد اعادة قراءة المقدمة، وان كنت لا اجرؤ ان اطالبك بذلك) تبدأ الترجيحات لتصور صاحب الكرسي، الغائب عامة ان يكون رجلاً او امرأة ثم نستبعد من الاحتمالات ما لا تؤيده التفاصيل، ونحن في غمار ذلك مشغولين بالغائب اكثر من انشغالنا بالماثل (الكرسي) الذي تحول إلى اداة تساعدنا على الامساك بشخص غدا بهذه الاهمية، ثم في تلك المحاولة لرد كل عنصر من عناصر اللوحة إلى صفة من صفات شخصية الغائب، تتلاشى عناصر الشكل في اللوحة وتزداد بروزاً ملامح صاحبه الغائب (ايا كانت الشخصية التي ترجحها) حتى نكتشف في النهاية ان داخل اطار هذه اللوحة ليس هناك ذلك الكرسي بل شخصية تحجبه عنك وان كنت لا تراها بالعين .. ان هذا ليدعم كلمات مالا رميه: الجمال ليس في اشكال اللوحة .. بل في الاشكال الغائبة عنها! .. اتوافقه؟ .. وهل كان فان جوخ عامداً إلى ذاته، لا مقعده؟





هؤلاء أضاعوا الحقيقة ،،،

ليبحثوا عنها ..!

منذ أن أشعل الكلبي ديوجينيس – في القرن الرابع قبل الميلاد – مصباحه في وضح النهار، ليبحث في ذبول ذؤابته عن "الحقيقة " الضائعة، يسأل الناس إن كان أحدهم قد رآها تمر به فلا يتلقى اجابة موجبة، منذ ذلك الحين والناس لم يكفوا عن البحث عن "الضائعة" أبداً،

ولم ينل منهم اليأس أقل منال، حتى وإن آثر بعضهم أن يطفئ مصباح ديوجين، ويبحث عنها في ظلمة الينابيع القديمة، علّها تكون هناك مختبئة، يقبض عليها متلبسة، يعيدها، ويكفينا مشقة البحث ..

كل الذين غامروا برحلة السفر في الذاكرة – هكذا رأى آلان روب جرييه: الأشياء لا حقيقة لها، والمواقف لا تصبح "واقعاً" إلَّا عندما نتذكرها فحسب، إنها هناك مجمدة في الذاكرة – والذين ارتادوا هذه المغامرة عادوا بوفاض خالٍ، لقد أمسكوا "بواقع" آخر غير ذلك الذي ذهبوا للقبض عليه، واقعٍ كانوا يحملونه في الرأس قبل الشروع، هو الذي فتح أبواب الوهم، لم يمسكوا بالحقيقة الضائعة، أو ظلها المهزوم، بل بظل الظل، أو وهم الوهم.

الانسان يتذكر الشيء، ويتذكر معه كل شيء .. إن كان ما يتذكره هو "الحقيقة" المجمدة في الذاكرة، فهو حين يستعيده لا يعود به مقطوعاً من سياقه، بل موصولًا بحياة كاملة، بكل شيء حوله، حقيقة وهمية لأنها لم تعد تمت له، الآن، وإن كانت من دمه المسفوح في السابق، ولا تصلح لمعايشة ثانية من جديد إلّا في ظل ظروف الجنون ..

كان أفلاطون قد بسط دروب الاغراء أمام طموح الفنان إلى مثالية فوق الادراك، بفكرته عن عالم المثل، فكل هذه المدركات الحسية ليست إلّا صورة محيكة، وعمل الفنان محاكاتها درجة ثالثة. رأى الفنان ان يبحث عن الأصول خلف تبدياتها الحسية، دون ارتهان بالـــما قبل أو بالـــما بعد، في مطلق لا تنال منه أزمنة! هذا بدوره اشارة في صياغة مخالفة، لحقيقة أبداً ضائعة. فمن الذي أضاع تلك الحقيقة – أية حقيقية؟ – حتى يكد الناس في لهاث خلف انفلاتها؟ أهو "الرفض" للتسليم للحظة الكائنة – بكل ما تطوي تحتها – بالرضى والقناعة، والسعي الأبدي المشكل لدعوى الحياة ذاتها واستمرارها، إلى بديل أفضل؟ أم ان الفنان نفسه هو الذي عمد إلى "اضاعة الحقيقة" ليعطي لنفسه واعزاً للبحث عنها، يفلتها من بين يديه ليبرر رحلة للبحث لا تعود إلّا بظل؟



لقد أدى ذلك التكاتف بين الفن وبين الأدب فيما يشكل سياقاً عاماً واحداً، إلى تضامن في الموقف عكسته أعمال الأدب والفكر على نحو ما عرضته ابداعات الفن، موقف أبناء القرن التاسع عشر، مثل توماس كارلايل، وكرومويل، وجون راسكين، وهيبوليت تين عن "ضياع الحقيقة" نفس الموقف في أعمال ورؤى جماعة فنية مثل الانطباعيين الذين بحثوا عن انفلات الحقيقة الماثلة المضيعة، بل ونراه أيضاً في موسيقى عبقرية فذة مثل فاجنر، تلك الموسيقى التي رأى شوبنهاور انها قاعدة بحكم انفلاتها من المنطق على تقديم " الفكرة "، أصبحت عند فاجنر قادرة على "تقديم الشيء في ذاته" تقديم "الحقيقة" التي حلم بالامساك بها الفلاسفة والأدباء والفنانون، ولكن أي حقيقة تلك التي تقدمها

الموسيقى، الشبيهة بروح شفافة؟ أليس من الغريب أن يضع هؤلاء أحلامهم وأمانيهم في الفن بدلًا من العلم، وقد رأوا ان الحياة كلها، بالغائب عنها والحاضر فيها، تذوب كليةً في الموسيقى ..

وبطريقة ما يمكننا أن نقارن منهج "الرواية المضادة" في الأدب، رغم وقوعه في بدايات القرن العشرين، بمنهج الانطباعيين في الرسم، رغم التقويس الزمني لفورتهم في ما بين اثنى عشر عاماً "**1874** – **1886**م" من نهاية القرن التاسع عشر .. تلك التفاصيل الصغيرة، المفرغة من أي معنى – في الرواية المضادة – والانطباعات الحسية المباشرة المتروعة عن أي ارتباطات سالفة أو معدة، نقلها كما هى بلا رابط بينها، لا علاقة لها بزمن سابق أو قادم، فلحظتها الحاضرة، المحدودة، هى الابتداء والانتهاء. وتلك الضربات الصغيرة – في رسوم الانطباعيين – بفرشاة اللون، المفرغة – كل منها – في ذاتها من أي معنى كما هى من اللون الأصلي الذي لا يمتزج بآخر، والتي لا ترتبط ببعضها البعض، حسية مباشرة، ومتروعة عن أي ارتباط سالف، منقولة كما هى بلا علاقة بزمن سابق أو آخر قادم، لحظتها الفورية هى الابتداء والانتهاء، وقد ضبطت متلبسة في ظلها، أليسا معاً هما نفس المنهج في الكتابة باللون، أو الرسم بالكلام؟ كلاهما يقلب بإبرة في كومة قش، بحثاً عن حقيقة يقيناً انها ليست هاجعة تحت ذلك القش، وإلّا لانتهى الأمر.

دييجو فيلاسكيز (**6** يونيو **1599** – **6** أغسطس **1660**م) الفنان الاسباني – ذو الأصول البرتغالية – العظيم، بكل ما كتب عنه من

أكداس، يظل مغموط الحق في ريادته الفنية باتجاه آخر، فهو "انطباعي" سبق الانطباعيين بأكثر من قرنين ونصف القرن، وهو في بحثه عن "الحقيقة الضائعة" وصل إلى حل لخص كل مواقف الذين جاءوا بعده! وأفاد منها، وأجاب اجابة شافية، كأنما هو آخر الحلقات في سلسلة البحث عن الحقيقة، المولود في أيامنا، لا قبلها بأربعة قرون!

كان فيلاسكيز قد بدأ حياته في سن العاشرة "صبياً" في مرسم فرانشيسكو هيريرا، وفي العام التالي انتقل – كصبي – إلى مرسم فرانشيسكو باتشيكو، وقبل أن يتم الثامنة عشرة أصبح عضواً في نقابة الرسامين بعد أن اجتاز الاختبار بنجاح ليسمح له بممارسة "مهنة" الرسم، وهذا يلمح إلى عبقريته.

سنترك كل التفاصيل عنه، حتى رحلته للدراسة إلى ايطاليا حيث الحركة الفنية الشماء ..

تبين ان فيلاسكيز كان قد توصل إلى نتائج مبهرة في مسألة الضوء، الذي يظهر الشخوص بكل أبعادها كما لو كانت مجسمة، مثل كارافاجيو، رائد هذا الفتح، دون أن يكون قد رأى عملًا من أعمال كارافاجيو، ولابد أن هذا الاكتشاف قد ملأ روحه قناعة بتوجهه، فلم يقع أسيراً للانبهار بمعطيات الفن الايطالي، في فينيسيا خاصة، ككل الذين ذهبوا إلى ايطاليا وراء هذا الانبهار. أما قناعة فيلاسكيز الأولى فكانت قد رست على تصوير "دخيلة" الناس والأشياء، شده إليها الشح حد العدم في تحريكه للسلوك الانساني حين يتعامل الانسان مع واقع ضنين.

هذه اللوحة لأم تُعد الطعام، والطعام بكامله، لها وللابن وللزوج الذي سيعود بعد لحظة، بيضتان اثنتان، والثالثة مؤجلة – في يد تبعدها لا تقربها – ليوم آخر، تنظر إلى الابن الذي يتلمظ حالماً – ربما بالدجاجة الملأى بالبيض الذهبي – نظرة غريبة، إنها كأم ترثي له وتأسى من أجله، وكمدبرة للمترل أو لحياة أسرة تنظر شذراً وتتأهب للفتك به، ليس من حقه أن يعتدي في الحلم على ثروة الأسرة، على الدجاجة الواحدة التي تعيل أسرةً كاملةً. المرأة ضامرة – رغم هيكلها الكبير – من الجوع، فالعينان حجريتان وهنتا على الحركة، والخدان غائران، وأضراس الفك السفلي وأنيابه قد تساقطت، أو تآكلت بسبب عدم الاستخدام، واليد شفَ فيها الجلد عن العظم، وتلوت العضلات المتبقية – مثل أكياس الماء – تسقط في ظهر الذراع إذا اتجه إلى الأرض، أو في بطنها إذا قلبت يدها..

هذه بلا شك حالة استثنائية للطهي، ربما تكون وليمة، فالمعتاد بيضة واحدة في اليوم، أغلب الظن أنها، أو يقيناً هي، وليمة، فقد جرت منذ صباح اليوم استعدادات غير عادية للتجهيز لاعداد هذا الطعام، تسعة أنواع من الأدوات استخدمت في اعداد البيضتين، بدءاً من "الهون" والسكين والمقلاة والأواني وزجاجة الخل، والوعاء الفخاري الأبيض للسمن، وزجاجة في يد الصبي وطبق وملعقة خشبية، وربما تلك الحبة من "القرع" التي يحملها الصبي، أكل لبها، وجففت قشرتها لتستخدم كوعاء، عليه عصفور صغير ينقر في معدة الصبي .. وهناك أيضاً البصل، والفلفل الأحمر المجفف لأقصى استفادة منه في انتظار الانتهاء .. بل ربما سحبت

الأم بشكل اضافي بعض الأدوات المعلقة خلفها على الجدار في غرفة هى المطبخ وغرفة الطعام وغرفة النوم معاً ..

اللوحة من أعمال فيلاسكيز الباكرة، هنا حطت قناعته بوجهة الفن، قراءة الدخيلة.

في ايطاليا وجد الفنانين يبحثون عن الحقيقة الضائعة في أحد دربين: اضفاء مثالية مبالغ فيها على الأشياء العادية تعطيها مظهراً مخالفاً، ظن أنه الحقيقة الغائبة، أو تشويه الواقع بحيث يعدو مسخاً مخالفاً ظن انه تلك الحقيقة المفتقدة ..

ورأى فيلاسكيز ان الحقيقة لا تكمن هنا أو هناك، في اضفاء المثالية أو الحاق التشويه، ولا تكمن أيضاً بينهما، في الواقع الماثل كما هو ذاته ..! رأى انه ليس من الضروري مداهنة الواقع أو الاعتداء عليه، وليس من الضروري أيضاً أن يخضع الفن لمظهره العابر، الحقيقة في محاكمة الواقع باخلاص بحيث لا تبدو اللوحة "واقعية" مُحيكة له، بل أن تكون "واقعاً" حقيقياً في ذاته، تكون قادرة على أن تضيف بين كل مشهد ومشهد في الحياة المعيشة، مشهداً جديداً قابلاً لأن يعاش!

قالت الشمس !

الشمس رمز كل الرموز، نصاعة الحقيقة، ودفء الحب، الأبدية والخلود، النور، تواصل الحياة، ولكنها أيضا رمز العفة والبراءة. عندما تأملها أخناتون آمن بأن الخالق واحد أحد، واستمد منها ايماناً وضعه في أول الموحدين.

وعندما أراد أخ ان يفجع أخاه، دعاه ومعه صغاره إلى غداء قدم له فيه طعاماً من لحم الصغار. تلك حكاية ثؤاستيس واتريوس التي صادفتنا من قبل .. تقول الاسطورة ان الشمس، لبشاعة المشهد، ارتدت إلى مطلعها من جديد حتى لا تراه ..

كل يوم تجوب الشمس الأرض، أو تستعرضها وهى تدور على مرآها، لتشهد الخير والشر في أقل وأعظم التبديات، وتشهد عليهما. ولكنها– في ضمير المبدعين – لا تنظر من علٍ وكأن الأمر لا يعنيها، بل تحمر خجلاً، مثل فتاة بكر، وهى ترصد المختبئين عن نورها، وتحجب وجهها خلف غلالات الضباب لتنذر بالكآبة او تعد بالمطر، او لتنشر في الأجساد قشعريرة البرد، ترتج معها الروح بحثاً عن دفء انساني يزيد عطف الانسان على الانسان، او التصاق الضمير بالضمير، مثل شرطي يقظ تجوب السماء. تنقر عينها بين حبات الرمل او التراب، تبحث عن روح تدب في جسم هزيل، او جذر لنبات فتجزل له العطاء حتى يشتد،

او بحثاً عن روح شريرة، في جسم حشرة تسعر حولها الرمال حتى لا تستشري شرورها .. الشمس في توجس مطلق، علامة من تلك العلامات التي هيأها لنا الخالق البارئ. تحمل الغضب اشتعالاً نارياً في لون ضوئها، وهى تشهد على جريمة الانسان في حق الانسان .. او تنسحب وتترك فضاء الكون أمام ليل يسيل بلا حد..!

هذه الصورة للوحة لفنان عظيم هو جوزيف مالورد وليام تيرنر (1775 – 1851م) لا تبدو فيها الشمس محددة بين خطوط الاستدارة، ولا تكاد تعرف اين تقع من اللوحة، مع ذلك فهى "سيدة التكوين كله".

كم من مرة رأينا لوحة كهذه اللوحة، في متحف او معرض او بيت، شدنا جمالها وتبادلنا عبارات الاعجاب، "كم هى جميلة ..!" وانتهى الأمر، هى اولاً وآخراً، "منظر طبيعي" .. ارض وماء وسماء، اعشاب جافة، وبقايا اشياء، واشلاء حيوان نفق منذ زمن فوق احتراق الارض، وسفينة اخفتها ارتطامات الأمواج فلا يبدو منها الا المقدمة والصواري بلا قلاع .. وهذا كل شيء .. اللوحة جميلة – فيما قد ترى – لا لأنها تعطينا الاشياء كما قد تراها العين في الطبيعة وانما من خلال موهبة فنية لهذا الفذ تيرنر، استطاعت أن ترصد لحظة نادرة يختنق فيها الكون بلون الشفق ..! أهذا كل شيء ؟!



اللوحة للفنان تيرنر، رسمها عام 1840، متحف الفنون الجميلة، بوسطن

دعني أستعرض معك ألوان اللوحة ..

اللوحة رسمت بدرجات متباينة من امتزاج اللون، الاحمر الناري، واصفر اللهب، ينفصلان في بعض اجزائها ليقف الاصفر وحده والاحمر وحده، او يمتزجان في تسلط الأحمر على الأصفر، يداخل اللونين – من جهة يسار الصورة ويسارك عند منتصف الارتفاع– زرقة مشوبة بدرجة من الدكنة، تسود حين تسقط على الأرض، وتتحول مع غلبة الاحمر إلى لون قرمزي بلون اللحوم النيئة اذا تركت في الهواء بعض الوقت وبدأت

تميل إلى الزرقة .. من هذه الجهة سيأتي الليل، يتمدد على الأرض، ويسيل إلى البحر، ويشغل فراغ الكون بعد لحظة.

في وسط اللوحة، الى اليمين قليلاً، بقعة رأسية باهتة مثل عمود من لهب الحرائق، يستند على بقعة الاصفر من اسفل، ويتسع كلما ارتفع حتى يتبدد، بلا خطوط تحدده، في الفراغ.

هذا هو آخر ضوء كانت الشمس تمنحه للارض، هى الآن تبتلعه رويداً رويداً وبعد لحظة ستغلق عليه فمها وتختفي ..

لون السماء درجة باهتة من الأحمر القرمزي في اشد حالاته وهناً، بنفسجي باهت مشوب بالزرقة مثل اطراف الكدمات في الجسم الآدمي البعض. الزرقة الداكنة، من اليسار والتي تتمدد فوق السفينة كلها، وتخفي جسمها الغارق، هى مركز الكدمة، في الجزء الذي تلقى الضربة من الجسم الآدمي، عجزت استضاءة زبد الماء المصبوغ يلون الدخان، ان تكشف عن تفاصيل اخرى في السفينة .. ان السفينة هنا لابد انها محور الجريمة، تحيط بها الكدمات، وتتوارى عنهاالشمس، وتظللها سحب – حين ارتفعت في الأفق فوقها اخذت لون النار المصبوغة بالدم – وهى في اتجاه مقدمتها نحو مقدم الليل، تستقبله وتودع خلفها الشمس التي انسحبت خلف بحر من الدم، اقول هى بهذا الوضع اداة للجريمة مصرة على ان تواصل جرمها تحت ستار الظلمة القادمة .. هل ترى ايضا بعض الشخوص الآدمية حول السفينة؟ لو تأملت جيداً سترى بعضهم، اخذوا لون الكدمات او دخان الحرائق، يصارعون الموت او يستجيرون به،

هناك واحد منهم، تحت مقدمة السفينة، ويعرف انه سيلقى من جديد إلى البحر .. قد لا ترى هؤلاء الشخوص لان اللوحة رسمت كلها باللون وحده دون استخدام الخطوط، فلا يبدو شيء محدداً الا في مقدمة اللوحة حيث تكون قريبة من عينك .. الفنان لا يريدك ان ترى بتلك العين، مثلما تعودت ان ترى الطبيعة ذاتها، بل ان ترى بالقلب والضمير والحس والوجدان، ان تغمض البصر وانت تفتح عينيك عن آخرهما، لترى ما يجري فوق وحول السفينة من جرم، خجلت منه شمس البراءة والعدالة، فتوارت وتركت البحر يجيش بفوران الدم ..!

كنا نقول ان اللوحة، منظر طبيعي جميل .. فأي جريمة تلك التي اشير إليها؟

كأن تيرنر قد بدأ تجربته كأحد المعجبين باسلوب كلود جيليه، الذي سمى كلود لورين (**1600**) ثم خرج عليه، ذلك الخروج الذي اعطاه تميزه غير العادي ليصبح من أكثر الفنانين تأثيراً على الذين جاءوا بعده، او عاصروه، وهذه اللوحة هى اهم اعماله بشهادة عصره، فهذا هو واحد من اهم النقاد الذين عاصروا تيرنر يقول عن اللوحة: "أعتقد ان هذا البحر هو اكثر البحار التي رسمها تيرنر نبلاً، وأكثر البحار نبلاً ايضاً من بين كل ما رسمه انسان .. يقيني لو طلب إلي ان أحدد موقعاً لخلود تيرنر، في عمل واحد، لاخترت تلك اللوحة .. " هذا ما يقوله جون راسكين عام **1846**م في "الفنانون المحدثون" وبعد ست سنوات من

عرض اللوحة عام 1840م، ويضيف: "اكثر البحار نبلاً هذا البحر الذي يمتلئ بالدم ..".

يقول أيضاً عن اللوحة: "بين الضفتين تسقط نار الشمس فوق غور البحر، تصبغه بالضوء المرعب العظيم، ذلك البهاء الثري والواهن، الذي يشتعل بلون الذهب، او يسيل بلون الدم، وعلى امتداد هذا الممر الناري وذلك الوادي، ترفع الامواج التي طوح بها نفسها والتي تشطر بطن البحر، لا تترك لها سانحة تستقر، ترفع الامواج نفسها في اشكال سوداء وغير محددة، تلقى كل منها خلفها بظل شجي واهن على امتداد الزبد المضاء، انها لا ترتفع في كل مكان من البحر، وانما ثلاث موجات او اربع فقط، في مجموعة غريبة تتماسك في جنون، كأنما هى ممسوكة بسطوة سفلية من بطن البحر، بقدر ما تشدها او ترخي لها، تترك فيما بينها مسافات مراوغة وخادعة من ماء يبدو هادئاً او مدوماً، في لحظة يضيء بالزرقة، او في لحظة يضيء بنور كنور مصباح ذابل، او في لحظة يتمسك بآخر اذيال ذهبية لشمس تتوارى وتتداعى، او في لحظة يصطبغ اعلاه بشكل مروع وفظيع، بالصور التي لا تخمد او تنطفئ للسحب وهى تشتعل، تسقط عليها طبقات من اللون القرمزي، لتهب للامواج الطائشة المتهورة حركة اضافية من حركتها (السحب) تتطاير بالاحتراق".

وكلمات راسكين عن اللوحة طويلة وجميلة، تعيد رسم اللوحة من جديد بلون المعنى لا لون الفرشاة، اوقفت نفسي عندها عمداً واعتسافاً؛ لأنها تجر القارئ بجاذبية الموج يسحب المرء إلى عمق البحر، وانما اجتزأت

منها ما يعينك وانت تطلق تعبيراً عفوياً "منظر طبيعي جميل .." فهنا جمال آخر في شمس تتوارى خلف لهبها، وسحب تشتعل بالنار، وبحر من الدم، وليل يزحف مشحوناً بالموت، وسفينة ابرز ما فيها اعواد الصواري التي تشبه حروفاً هجائية على صفحة الفراغ، تسجل تاريخ الجريمة .. تلك السفينة، فوقها آدمي نزعت من قلبه كل رحمة، اتى بها إلى هنا، ليلقي من فوقها إلى بحر الدم، عبيده وهم احياء! هذا اسم اللوحة، "سفينة العبيد" (في متحف الفنون الجميلة في بوسطن) وهذا هو بعض ما قالت الشمس!!

أزمنة أخرى .. !

"وضل بين الأرض والسديم، فمات موهناً على التحديق
وهو يعد فرق النجوم"

ثلاثة سطور تلخص رحلة الانسان، فمن أجل أي شيء
أحاط بالسطور الثلاثة ألف بيت من الشعر؟

"وصار كبقية الأناس يسعل ملء الحلق وينام" مثلاً، هل يضيفان إلا تفصيلًا صغيرًا، يذّكر بأن حكاية الفارس المحدد هى حكاية كل فارس، كل الأناس؟

طفل "توماس كول" الذي صور سيرته في "رحلة الحياة": رباعيته التي تبدأ بطفولة الانسان وتنتهي بأوبة الشيخوخة، برزخ محتوم لابد ان يعبره كل من يولد حتى يموت ..

قيمة الحياة فيما تنطوي عليه من تجربة، هذا ما يراه كفافيس "إيثاكا" .. بالنسبة لأوديسيوس في متاهة السنوات العشر، في عودته من طروادة التي احترقت، إلى مملكته إيثاكا .. صادفته كل حظوظ الدنيا فهرب منها ليعود إلى وطنه الفقير، ليس من أجل ايثاكا بحد ذاتها إلا لما تمثله من دافع للرحيل، وفي الارتحال تتعدد التجارب مع كل اصباح جديد .. ربما لو سلك اوديسيوس طريقاً يفضي مباشرة إلى ايثاكا، لقتله الحزن بسلامة الوصول وقد صادر عنه فرصة التجربة ... وما كان لألبالونجا التي

أسسها اينياس – بطل انيادة فرجيليوس – ان تحظى بما نالت من أهمية وعظمة، لولا ان اينياس كان قد سلك طريق اوديسيوس في متاهته .. كلاهما أبحر وفي قلبه رسالة، الأول وطن ينتظر أوبته، والثاني وطن ينتظر مؤسسه في أرض جديدة .. الأول احتجزته نوسيكا، المالكة لكل جمال الانسان وجاهه وسلطانه، فودعها ومضى، والثاني استبقته ديدو على شواطئ المغرب بحلم الحب وتأسيس قرطاجة القوية واقتسام العرش، فودعها، وأودع في قلبها رغبة الموت، وارتحل ..



"رحلة الحياة – الطفولة" للفنان توماس كول، **1842**م

نداء الوطن كما يبدو، ولكنه حقيقة نداء الحياة للانسان، دعوتها له ان يجوب ويجني التجربة ..

طفل "توماس كول" هنا، في اللوحة الثانية من "رحلة الحياة" "الشباب" قد نضا عنه جلد الطفولة ليبدأ رحلة كرحلة اوديسيوس او اينياس، أو أي ملاح تائه في لجج الحياة وبحارها .. أي انسان ..

وضعت اللوحات الأربع متجاورة في "غرفة التأمل" التي صورت لها خصيصاً متجاورة لكي نراها بترتيب مراحل عمر الانسان التي سميت بها "الطفولة" و"الشباب" و"الكهولة" و"الشيخوخة" .. هنا نواجه قضايا بالغة الخطورة، اذ نحن نرى اللوحة الأولى "الطفولة" نتمعن فيها نصف ساعة، او ساعة كاملة، ثم نرى الثانية بعدها "الشباب" بقياس للزمن مرت ساعة واحدة منذ أن رأينا "الطفل" في نهايتها نراه نفسه شاباً يافعاً .. كبر الطفل مرحلة كاملة من العمر خلال ساعة ...! وبقياس آخر، مر في الانتقال من لوحة الطفولة إلى لوحة الشباب عشرون عاماً، أصبح فيها الطفل ابن اللحظة الأولى من حياته في سن العشرين! وبقياس ثالث رسم الفنان بطله طفلاً (**1841**م) يراه في الرأس ويملؤها، ثم رآه في الرأس قد كبر عشرين عاماً فصوره، ولم يكن قد مضى إلا عام واحد! (**1842**م).

مثل "الحلم" هو "الفن" في الحلم يكبر الطفل، يصير رجلاً يتزوج وينجب، مع ان جزءاً من ثانية هو الزمن الذي مر به من الطفولة إلى الشباب، او ان عمر الانسان على الأرض، الأعوام الستون أو السبعون أو المائة، وبقياس ما .. هو رحلة طويلة لحياته، وبقياس آخر قصيرة قصيرة، كطرفة عين، كجزء مسقط من الحساب من ملايين السنين التي لا يعلمها إلا الخالق عز وجل من عمر الأرض.

كم أمضيت من وقت حتى الآن في قراءة هذا الكلام؟ عشر دقائق؟ كيف قطعت فيها رحلة أوديسيوس في عشر سنين، ورحلة اينياس، ورأيت جمال نوسيكا وشكيمة ديدو؟

ثانية من عمر الانسان تتسع لاحتواء الكون، تلك هى التجربة، وعمر الانسان بكامله يلتئم ويتضاءل إلى جزء من جزء الثانية في عمر حقيقي ومادي للحياة .. والفن يدفع في كل ثانية من العمر بحياة كاملة اختزلتها التجربة، وهو يتعامل مع الانسان بصور ومنطق الأحلام ..

ها هو الطفل في طرفة العين بين الصورتين قد كبر، وها هو حارسه قد هبط إلى الشاطئ وترك للشباب قيادة سفينة العمر، ومسؤولية النفس، وحرية الفعل والاختيار .. وها هو يمد ذراعه أمامه، مثل الهواري في مقدمة القارب رمز الزمن، اشارة إلى ان الزمن زمنه.



"رحلة الحياة – الشباب" للفنان توماس كول.**1842**م

الخروج من اللوحة الأولى إلى اللوحة الثانية خروج من شكل الحياة إلى شكل آخر .. الظلمة التي كانت قد بدأت تسحب أطرافها في اللوحة الأولى، بعد أن شهدت سيادها وتسلطها على حياة الانسان جنيناً في الرحم، ورأينا الطفل يخرج منه، من رحم الحياة، إلى النور، هنا في اللوحة الثانية قد عادت – الظلمة – أدراجها، وأفسحت كل امتداد الفضاء ورحابته للنور .. أشرقت الألوان وزهت، وخلعت الشمس الدفء والبريق على الأرض والنبت، أخذ الماء لونه الأزرق، وراقت السماء بلونها الذي يأبى إلا اسم له من اسمها: "السماوي" ولاذت بفرار – كالأشباح – سحب كانت في السابق قد استمتعت بالراحة والتهديد

بالبرق والماء .. الخروج من اللوحة الأولى إلى الثانية خروج لنا – نحن كمشاهدين – من احتباس في عيني طفل، للسكنى في عيني شاب، الأولى: ".. كذا الدنيا كما يراها طفل مبهور .." والثانية "كذا هى كما يراها شاب قرر المغامرة" .. وها هو في البعيد يلوح له طيف الحلم بتفاصيل المغامرة .. قلعة بيضاء (الركن الأعلى يساراً) كقلاع ديدو المغربية .. هى ليست بها، وانما مثل نوسيكا اوديسيوس، وديدو اينياس، وأميرة الشاطر حسن حبيسة القلعة، هناك، بالأبيض داخل الأبيض، هى تنتظر على حافة الحلم ان يأتي فارسها الذي ابتدأ الآن رحلته .. وربما، في جزء تالٍ من الملحمة، وقفنا على تفاصيل ساحرة، نستبيح فيها التلصص على أسرار حبيبين ..!



- "رحلة الحياة – الرجولة – للفنان توماس كول .

فنانون كثيرون، قبل توماس كول وبعده، رسموا المجموعات، بعضهم صور الفصول الأربعة للسنة، وبعضهم صور ساعات اليوم، أو أشهر السنة في اثنتي عشرة لوحة ... ولكن لوحات كول وحدها تعد نموذجاً مخالفاً ومتميزاً؛ فهؤلاء قد صوروا الطبيعة – مشاهد مختلفة من الطبيعة – في فصول السنة، تستقل كل لوحة بذاتها، أما كول فللوحاته الأربع "بطل" واحد لا تستعرض من خلاله مشاهد الطبيعة، وانما ترى من خلال الطبيعة مرحلة من مراحل عمره .. الانسان – لا الطبيعة – هو البطل ..



"رحلة الحياة – الشيخوخة" – للفنان توماس كول، **1842**م

ربما كان قد تبقى شيء من حس الطفولة في ذاكرة الفنان، ويقيناً كان يلح عليه كل حاضره، وفي الشباب أو الكهولة وهو يصور اللوحة الثانية والثالثة (كان في الأربعين من العمر) .. ومن يكتب سيرة الانسان

وتجربته في الحياة، من الطفولة حتى ألم الشيخوخة، لابد ان يكون قد تجرع من الشيخوخة مرارة صبرها وحكمتها التي غدت بلا جدوى .. كشف الفنان حياة الانسان من المولد إلى الموت في عامين من عمره (**1841 – 1842**م). وفي ساعتين من عمرنا، ولابد انه لحظتها كان ممسكاً بالطرفين بخبرة من رأى .. فكيف وهو قد مات في السابعة والأربعين (**1801 – 1848**م)؟ ربما قدمت اجابة، بقية الملحمة ..!

تحريك الرأس ..

قبل تحريك القلب !

عندما ترى وجهاً تصفه بأنه "جميل" ماذا تعني – بالضبط – بهذا الجمال، وعلى أي قياس استلهمت حكمك ، وما حكم الآخرين؟

العيون الواسعة مقياس للجمال، أو هكذا ترسب في وجداننا؛ من تغزل الشعر العربي ووصف المحب لمحبوبته بأن عيونها كعيون المها ..

شكل الأنف، وقصره، مقياس آخر، وصغر الفم، وتكوين الخدين، وملمس البشرة ونعومتها على ما قد يبدو، وتوافق شكل الشعر ولونه، كلها اجزاء لدينا في ذاكرة الوجدان معايير جاهزة لها، يكون الوجه جميلاً كلما اقترب منها ..

لو تصورنا فناناً يتخير تلك الاجزاء في عدد من الصور الفوتوغرافية، يختار اجمل العيون من واحدة، والأنف من اخرى والفم من ثالثة وهكذا، ثم ركب من هذه الاجزاء صورة واحدة، هل تعتقد انها ستكون صورة لأجمل الوجوه ؟

ورغم ان المعايير التي نعيش عليها تكاد تكون واحدة في وجداننا جميعاً، مع ذلك فكثيراً ما نختلف، يرى البعض منا وجهاً يصفه بالجمال ويصفه غيره بغير ذلك ..

بطبيعة الحال لا اريد ان اصل إلى محصلة معروفة فيما يقوله فلاسفة الجمال: "ان الجمال ليس صفة موضوعية في الشيء الذي نراه، ولكنه رؤية خارجية بالنسبة له، تختلف من انسان إلى آخر، لا اريد ان اصل إلى هذا، وانما اريد ان اقف في منتصف المسافة بينك وبين ما تراه وتصفه بالجمال، وسط ذلك التيار الغريب الذي يخرج من المشاهد مثل خيوط الضوء او الصوت، يرتطم بالشيء الذي يراه وينعكس عليه ليرتد إلى الناظر مرة اخرى محملاً بشيء من السحر .. اريد ان اقف في منتصف المسافة لأعرف هل يخرج ذلك الشعاع من القلب او الوجدان من مكامن العواطف والانفعالات؟ أم يخرج من الرأس عبر عين تعمل بالفرجار والمسطرة؟ ولماذا تبدو الصورة الملفقة من اجمل الاجزاء غاية في البشاعة؟..

وعندما نسمع او نقرأ: "منظر يسر الناظرين" ماذا تتوقع في ذلك المنظر؟ ارضاء للعقل وقياساته ام راحة للقلب والنفس؟ ..



"امرأة تهبط السلم" للفنان مارسيل دو شامب

ونحن نصدر احكامنا بالجمال على الشيء او الوجه مثلاً، قبل – بل دون – ان نستأذن صاحبه او صاحبته بالوقوف لحظة حتى نقيس العينين وقصر الانف، كما اننا نصدر احكامنا على مناظر الطبيعة دون ان نفكر مسبقاً في درجات الالوان وتجاورها وانسجامها او نفورها، ودون ان "نفكر طويلاً في شكل تنسيق الزهور الا حين نود ان نبحث لانفسنا عن سر فيما شعرنا به قبلاً من جمال، وقد نكتشف ان فناناً خبيراً بتنسيق الزهور قد جاور الوانها واشكالها على نحو مخالف لتصوراتنا، ترتيب متنافر ولكنه يأسرك اولاً ثم ترى فيه بعد ذلك انسجاماً خضع "لقانون" غير ما لديك من قوانين سابقة ..

الطبيعة وحدها تستأثر باكثر اشكال الجمال اكتمالاً مع ذلك قد يخلب اللب منظر طبيعي ساحر، ثم يخلبه على نحو اشد "صورة" او رسم لذلك المنظر، قد يغير الفنان شيئاً في ترتيبه او في اجزائه فيبدو اشد قدرة على ذلك الاشعاع الذي يريح النفس!

وجه الموناليزا ليس جميلاً بالنسبة لي على الاقل ولكنه ساحر حد المستحيل لي قبل الآخرين ..

الذين ارادوا ان يريحوا انفسهم من عناء التفكير في سر "معاناة" الجمال قالوا ان مصادره اما بصرية واما ذهنية .. الموناليزا تملك دفقاً مخيفاً من ذلك "الجمال الذهني" لا البصري، واعتماداً على هذا راح الفن الحديث في اغلب نماذجه يعبث داخلنا دون ان ندري، يريد بكل وسيلة ان يغير داخلنا "مواقع الاحساس" بالجمال .. يريد ان يحفز شعاع

التواصل بين المتلقي والعمل وهو خارج من "الذهن" لا "القلب" لكي يستطيع ان يستغل في ذلك العقل كل قدراته التي لا حدود لها بدلا من القلب الثابت على فطرة لا تتغير الا قليلاً .. وهو بذلك – أي الفن الحديث – قد حد جمهوره ومريديه في طبقة "مختارة" من الصفوة لاننا لو عرضنا لوحة ليس فيها الا ثلاثة اشرطة لونية وهذا كل شيء على رجل بسيط ليزين بها جداراً في بيته واعطيناه – معها مقابل ذلك – بعضاً من المال لاستخف بنا ورفض، على حين قد يدفع في تلك اللوحة بعضهم عدة ملايين ..

لوحة العبقري مارسيل دوشامب (**1887 – 1968**م) المسماة "امرأة تهبط الدرج" هى احدى تلك اللوحات المعجزة التي استأثرت باهتمام غير عادي، والتي تعكس في نفس الوقت ذكاء هذا الفنان شديد الحدة .. فهى ببساطة لوحة "تنتصر عليك .. "!



مجسم اقامة دو شامب من عجلة دراجة ليدفع بالمشاهد إلى تحريك العجلة، تلقائيا، وبالتالي يحقق الحركة في عمله، بمشاركة المشاهد ..! النسخة الثالثة 1951م، والأصل عام 1913م مفقود.

استفاد دوشامب من معرفته بمواقع الجمال البصرية والذهنية معاً، واستفاد ايضاً من معرفته بالتقنيات الحديثة رغم ان اللوحة تعود إلى عام 1912م واستفاد من معرفته بمدارس الفن التي حدد ازاءها جميعاً مواقفه الخاصة واختار منها – او ضدها – ما يعمل على تعميق اسلوبه الفني الخاص، واستفاد ايضاً من معارفه العلمية، معرفته بذلك الزمن البالغ الدقة الذي تستغرق طباعة الصورة التي تراها العين على الشبكية، زمن بقائها، ثم تنمحي .. ولقد جمع في هذا العمل الواحد عديداً من اساليب المدارس الفنية كالسريالية والتكعيبية والمستقبلية التي كان سابقاً عليها ..

اللوحة تبدو كما لو كانت مجموعة من الصور الفوتوغرافية "الثابتة" لحدث "نزول السلم" سجلته حركة صغيرة بعد اخرى على نحو ما يفعل مصممو الرسوم المتحركة، اجرى دوشامب على كل صورة توزيعاته اللونية باسلوب التكعيبيين (في ذلك الوقت كانت الرسوم المتحركة ظهرت) ووضع الصور متجاورة فوق بعضها البعض لتعطي انطباعاً خاصاً بالحركة .. والفارق بين لوحة دوشامب وبين تقنية الصور المتحركة حيث تصور عشرات الصور (الساكنة طبعاً) ثم تعرض جميعاً على مربع واحد من الفراغ "شاشة العرض" فلا تحتفظ العين باختلافات صورة عن اخرى بل ترى مثلاً – انساناً يتحرك بالفعل .. هذا ما نراه في السينما، اما دوشامب فقد عرض صورة واحدة بعد اخرى، ليس فوق بعضها تماماً وانما متجاورة ليعطي لعين فرصة الاحتفاظ بكل صورة "او كادر" على حدة .. انها تبدو كما لو كانت "تشريحاً" او دراسة لصورة متحركة احدثها جهاز عرض الصور المتحركة ..

وما فعله دوشامب حقيقة بهذه اللوحة هو انه اضاف بعداً جديداً للمستقبلية، فقد غدت قادرة على "انتاج" الحركة في الاشكال الساكنة على سطح من القماش او الخشب !

ونعود إلى البداية .. اذا كنت ترى كالآخرين ان لوحة دوشامب لوحة "جميلة" فما الذي دلك على هذا الجمال فيها ؟ أهو عمل الذهن على مدى رحب من الوقت ؟ وهل بوسع انسان بسيط ان يصل معك إلى نفس القناعة؟

ولكن جرب الآن ان تحدد جسم تلك الهابطة على الدرج صورة واحدة لها من كل هذه الصور المتلاحقة، والاسهل ان تختار الصورة الاولى اكبرها "يمين الصورة" واحجب بيدك او بقطعة من الورق باقي اللوحة، ثم تأمل كم هي رشيقة وجميلة تلك الهابطة فوق الدرج لتتأكد ان الانسان البسيط متى ما استدرج إلى الوقوف امام هذه اللوحة التي لم ير فيها للوهلة الاولى أي جمال .. سيكتشف سراً جديداً من اسرار الجمال، ليس في شكل الهابطة المفردة بل في مجموع اشكالها التي تكون اللوحة، سيكتشف هذا ولكن بعد ان يكون ذهنه قد تحرك اولا ليساعد القلب!

طفلة الخمسين!

أنا أحب هذه البنت الصغيرة في وسط اللوحة كثيراً، بلا سبب، وبكل الأسباب التي جعلت المصور يخصها وحدها بسيادة اللوحة، ويتوسل إلى ذلك بألف حيلة.

التشكيل في اللوحة هرمي، شكل المثلث التقليدي، رأسه رأس الأم، في الزاوية العليا وانتهاء ثوب الأم إلى اليمين احدى زاويتي القاعدة وبقية جسم الكلب الزاوية الأخرى، وحقيقة يقع وجه الأم فوق قمة التشكيل، واللون الأسود لثوبها يهيئ مع الوجه الأبيض المشوب بحمرة – اقل من حمرة الخجل– تقابلاً مضاداً، والجدار خلف ذلك الرأس – رأس الأم – يهيئ فراغه من أي زخرفات تشغل العين كل الفرص لهذا الوجه ان يحتل بؤرة الاهتمام، ومع ذلك فالجنية الصغيرة تسرق الأضواء من الأم ومن اختها بطبيعة الحال، رغم أنها تقع على ضلع المثلث لا في رأسه .. انها – إما بذكائها الفطري، وإما بايعاز من المصور – تجلس في تيار تستقبله وحدها على وجهها وصدرها، فيشرق الوجه ببياض مميز عن كل الشخوص، في حين تكون قد قطعت تيار الضوء عن الأم (قارن يد الأم الممدودة فوق ظهر الأريكة ببياضها بيدها الأخرى – اليسرى – الواقعة في منطقة الظل).

وكأن الفنان – رينوار – قد طلب إلى الأم ألا تفتعل شيئاً في ملابسها أو طريقة جلستها، أن تكون على راحتها، واستجابت الأم وهى لا تدري ان المصور يمكن منها البنت الصغيرة تزداد فوقها نصاعة وتألقاً، على حين يكمل جسم الكلب الأسود ايضاً شكلاً شبه مغلق، كدائرة سوداء حول البنت تزيد من ظهورها .. كذلك وضع الفنان البنت الكبرى التي لا تخلو من بعض السذاجة، لأنه أغراها بأن تركب الكلب ففرحت بذلك، وضعها الفنان في ركن مهمل من اللوحة في الركن الأيسر، ووجه منها ظهرها وحده للضوء وأدار وجهها فلا تبدو ملامحها واضحة اذ لا يبين من وجهها إلا جانبه، جرب ان تضع اصبعاً يخفي هذه البنت ستبقى اللوحة دون أي خلل في تشكيلها، وجرب ان تخفي الجنية الصغيرة تختل اللوحة بكاملها .. الفنان أهمل الكبرى لحساب الصغرى، وربما كانت تستحق ..

هناك أمر آخر هو اختيار ذلك المنظور الخطر للوحة، من أعلى إلى أسفل (لاحظ ظهر الكلب وسطح المائدة إلى اليمين مثلاً) وهذا المنظور من شأنه أن يزيد تسطيح الاشكال ويقلل من عمق

اللوحة في بعدها الداخلي، ولكن الفنان يلجأ إلى ذلك إكراماً ومحبة – مثلي – للصغيرة، لأن هذا المنظور يدفع بالأشكال إلى واجهة اللوحة كأنما تذهب هى للعين بدلاً من ان تدعوها ليرتحل البصر إليها، وأول



مدام شاربنتييه ، رينوار ***1878*** *– متحف المتروبوليتان للفن – نيويورك*

من يخرج من اشكال اللوحة إلى عين المشاهد هو تلك الصغيرة، تخرج وتلف حولها خيوط البصر وتعود لتجلس مطمئنة، ان من ينظر إلى اختها لابد ان يعود اليها، أو ينظر إلى امها لابد ان يعود إليها، أو من ينقل البصر بين الأم الكبري لابد ان تمر بها .. انها تجلس في تيار البصر مثلما تجلس في تيار الضوء ..

أنا أحبها كما لو كانت أصغر بناتي، أو احدى قريباتي، اعني ذلك الحب الذي يعقد علاقة قوية من اللحظة الأولى بينها وبين المشاهد رغم شقاوتها التي لا تبدي منها شيئاً هنا، ولكني اعرفها، ليست علاقة قوية

فحسب، بل ومعروفة ايضاً إلى حد أننا نستطيع ان نسمع ما تقول لو أننا جربنا التنصت على ما كان يدور من حديث، سأقول ما سمعت وإنما يحيرني الآن شيء آخر: لقد رسمت هذه اللوحة على مدى ستة أسابيع كان رينوار يزور هذه الاسرة يومياً، ويجلسها نفس الجلسة .. ونستطيع ان نستوعب ان يطلب الفنان من الأم وصغيرتيها الجلوس هكذا، وان يسيطر عليهن، ولكن كيف – في كل مرة –استطاع ان يسيطر على هذا الكلب ويرقده هكذا على مدى شهر ونصف الشهر ؟ وكيف اطاع الكلب ؟

طبيعي ان الأم يمكن ان تنضبط فيما تعرف انه ضرورة، فتجلس في كل مرة كما كانت في المرة السابقة والصغرى تحتويها الأم بتلك الذراع الممدودة فوق رأسها لتشعرها بأنها في رعايتها وانها المقربة منها، هذا الموقع عادة ما يتشاجر حوله الاخوة والاخوات طلباً لحظوته، وهى هنا لابد ان تحرص عليه وتبقى في موقعها، أما الكبرى فقد ضحك عليها الفنان وأغراها بأن تجلس فوق الكلب الراقد، وهو بذلك يضمن سكون الاثنين، الكلب المثقل بعبء فوق ظهره، والبنت التي تشعر بمسئولية انها مكلفة بمهمة، وانها مفضلة عن غيرها .. هذا ما كانت تقوله الكبرى للأم وهى تنظر إليها: "أليس مكاني هنا أفضل كما سيبدو في الصورة؟ " وترد الصغرى الداهية "ستظهرين مع كلب، وأنا مع أمي!" وتكرر الكبرى التي لم تفهم، نفس السؤال، وها هى الصغرى ترد بكلمة واحدة "يا سلام .." هل تسمعها؟

* * *

فتحت هذه اللوحة أبواب الشهرة أمام رينوار وانهالت عليه عروض الرسم، لابد ان "حميمية" المشهد وراء ذلك، وان كان ما يشيع حول هذا، ان هذه السيدة من سيدات المجتمع – زوجة أحد الناشرين هو جورج شار بنتييه – الذي كان ذا تأثير كبير على المحكمين في الصالون، ويتهم بأنه توسل بتلك الحيلة في تصوير سيدة لها هذا النفوذ للوصول إلى الصالون. وفي الصالون وضعت في أفضل موقع، وحظيت باعجاب بعضه اعجاب، بالسيدة شار بنتييه ..!

لو كان ذلك صحيحاً لاهتم رينوار بالأم أكثر من صغيرتها، انها هنا "تفتعل" النظر، ولا تستطيع اخفاء شعورها بأنها امام فنان يصورها، على حين ان تطلُّع البنت الكبرى إليها عفوي، وتلقائي، اما البنت الصغرى فهي أروع الممثلات في اللوحة، هذا ما يؤكد ان نجاح اللوحة، ونجاح البنت الصغيرة في اختيار الموقع واجادة الأداء، قد كان بمجهودها الشخصي، وليس بفضل الفنان، بل ربما رغماً عن أنفه .. ابنة الخامسة بمكر ودهاء الخمسين ..

كتبت عن هذه اللوحة، ونشرت ما كتبت قبل أن أقرأ عنها، مجرد " انطباعات" تناسب أسلوبا انطباعيا، ثم بدأت أقرأ عن اللوحة، وبعد تنبيه من الصديق مازن تركي السديري الى أن الفتاة (فوق الكلب) هي (جيورجيت–بيرت **1872–1945**) ابنة السيدة شاربنتييه، أما الصغرى الى جوار الأم فليست فتاة ! وانما هي (بول– اميل–شارلز **1875–1895**) الابن الأصغر للسيدة... طفل وليس طفلة . لم يغير ذلك كثيرا في احساسي باللوحة ، الا أن أحمد بعض الفرح بشقاوة الصغيرة ، وبالكلب الذي ظننت أنه مطيع وابن أصول ..!

إني قد رأيت ..

كانت الجدات اذا ضقن بالصغار الذين فتحوا العيون عن آخرها؛ حصانة من النوم، ونفدت من ذاكرتهن المتعبة "حواديت" الفرسان. وست الحسن والجمال، لجأن إلى "امنا الغولة" و "ابونا الغول" لاخمادهم بالخوف واجبار العيون الشقية على النوم رغم الأنف، والصغار لا يعرفون سبباً لإطلاق الاسم المحبب "أمنا" و"أبونا" على ذلك الرمز المخيف "الغول" ولا يعرفون ذنباً جنته الأم الحنون حتى توصف بأنها "الغولة".

علماء النفس وأساتذة التربية يقولون ان عقدا تترسب في النفوس الصغيرة تورثهم الجبن، وينعون على "الجهالة" وسذاجة الجدات وفطرتهن التي أساءت إلى الاحفاد، ومن قبلهم الآباء، ولكن الصغار دائماً يعرفون كيف يدحضون نظريات العلماء حين لا يرهبون الأم التي تذكرهم بالغولة، ويتفننون في ابتداع اساليب "الشقاوة" التي تغيظ الأم حتى تضيق بحياتها بسبب مشاكل الصغار أو ان هذا ما عشناه في طفولتنا على أية حال ..

هذه اللوحة من الرسوم الجدارية (امرأة ورجل عجوزان يأكلان) وربما استعانت بها احدى الجدات لتقنع الصغار بأنهما يأكلان الأطفال

الذين لا يسمعون الكلام، ولا يطيعون الكبار، يتظاهر الصغار بالنوم حتى إذا ما تعالى غطيط الجدة، أطل احدهم برأسه من تحت الغطاء وهمس لباقي الصغار "نامت أمنا الغولة" وانطلقوا يواصلون العبث. ولابد أن الجدة إذا استيقظت ووجدت نفسها وحيدة وتطلعت إلى لوحة كهذه انتابها الفرق، فالحق انها كانت تستشعر الأمان في رفقة الصغار، وهى الآن تدرك الثمن الفادح لكذبها، فربما كان العجوزان في اللوحة يأكلان لحم الكبار الضعفاء ..!

الصغار قد يرهبون اللوحة، لأن المسافة بين أعمارهم وعمري العجوزين طويلة بعيدة، أما الجدة، فبين عمرها وعمريهما قدم واحدة .. هذا شكل من أشكال غدها الوشيك .. ما اثقل الايام حين تتكوم دفعة واحدة فوق كاهل هش ضعيف.

الكبار ايضاً، الأم والأب، يرهبان اللوحة، انهما يتجهان على عجل إلى موقع العجوزين من الزمان، فمن الذي أتى بهذه اللوحة فوق الجدار، ولأي الأسباب؟!



اللوحة مرسومة فوق الجدار، لا سبيل إلى انتزاعها، فوق خلفية سوداء كليل أبدي، فلا سبيل إلى طمسها بلون أسود، في حجرة الطعام، (وتصور حال ضيوف أتوا لتناول الطعام في جو مشحون بالرعب كهذا) داخل بيت اطلق عليه اسم غريب "بيت الصم" هى مناسبة لرؤية كفيف لا أصم، أو ربما ايعازاً بالتشجيع والطمأنة ان الناظر لن يسمع – مثل اصم – أصواتاً تخيفه من مشهد مرعب .. فأي ذوق دله حس مرهب بالجمال إلى اقتناء لوحة كهذه، رسمها فنان أشهر؟ وأي كياسة اجتماعية جعلته يختار لها غرفة الطعام ؟

يقيناً ان ذلك الذوق، ذوق فردي خاص وغريب، فمن من الناس يمكن ان يتفق معه في جمال كامن لا نراه، نحن البسطاء، ولكن ماذا بوسعنا ان نقول إذا كان صاحب البيت ايضاً، وساكنه، فنان أشهر؟




لم تكن اللوحة وحيدة في ذلك البيت، بل كانت مجموعة من هذا "الفن الأسود" ولنا أن نتصور بيتاً جدرانه بحلكة سوداء داكنة، تتخلق في جوفها اشكال من نعمة الله لم نر من يحملها بعد من البشر، كما لوكانت اشباحاً لا تغيب عن فضائه ليلاً أو نهاراً، فما عاد بالامكان في هذا الجو تمييز نهاية، وقد يلتمع فيوغز بنهاية ليل قبل أن يشقه الضوء ولكنه ينقض الوعد ولا يجيء له نهار ..

***



"ربيكا"للفنان بوسين

صاحب البيت، هو نفسه المصور الذي رسم هذه اللوحات السوداء قيل عنه انه آخر الاساتذة العظام من القدماء، واول الاساتذة العظام من المحدثين، ومنذ ان مات (في 16 ابريل 1828م) وحتى اليوم، والناس منقسمون بين رافض لعنفه ومحب لصفائه، ولكنهم مجمعون على عظمة فنه واستاذيته وعصره، ورغم ذلك فإنها تشدنا إليها وكأن مبدعها واحد من ابناء عصرنا: النبلاء والمضيعون، وجوه القبح وآيات الجمال، الطيبون والقساة، المجرمون والضحايا، كلهم " أناس لا نعرفهم ولكننا – حين نراهم مرة – محال أن نستطيع نسيانهم " هذا ما يقوله احد مؤرخي الفن، مايكل هوارد، "انهم ينتمون إلى عالم واحد يجمعنا وإياهم".

عندما ولد الفنان (30 مارس 1746م) مات ابوه بعد ذلك بقليل، تاركاً لطفل مهمة أن يرعى من نفسه رجلاً للمستقبل، وتعرض في طفولته لمرض خطير كاد أن يودي بحياته، ثم أصيب مرة اخرى في كهولته (1792 – 1793م) بمرض قاس تركه كامل الصمم، ومرة ثالثة يواجه الموت عام 1819م، نفس العام الذي اشترى فيه هذا البيت، "بيت الصم" الذي كان يسكنه قبله رجل أصم أيضاً، ثم في العام التالي يتخذ قراره برسم تلك اللوحة السوداء ..

يقول الفنان: "عالم الحلم .. عالم حقيقي كالواقع، وله لوحة يسميها: "اني قد رأيت *Yo Lo Vi* " وربما كانت احلامه التي خاضها في النوم بعضاً من كوابيس حياته التي عاناها في الواقع، فقد تقدم مرة للحصول

على منحة، في السابعة عشرة من عمره، للدراسة بأكاديمية سان فرناندو، ورفض طلبه. وتقدم مرة اخرى بعد ثلاث سنوات ورفض ايضاً، ولكننا سنجده في سن التاسعة والثلاثين يصبح مديراً مساعداً للأكاديمية ذاتها، وفي العام التالي يصبح "رسام الملك" ثم الرسام الأول في البلاط، ويحصل على أرفع جائزة تقدير.

لوحتاه "الثاني من مايو **1808**م" و"الثالث من مايو **1808**م" اهلتاه لحكم الاعدام مع نهاية الشهر (**30** مايو) من قبل الفرنسيين الذين غزوا بلاده، واضطر للاختباء حتى غادر بلاده، ونال العفو.

ليست هذه سيرة لفنان عظيم مثل فرانشيسكو جويا، ولكنها اشارة إلى ذلك الوحش الذي تربص به طوال حياته ورماه بنكبات المرض، الزمن القاسي، الذي لابد أرق احلامه، ورأى ان تبدياته في الحلم ليست أشد بشاعة من رؤاه في الحقيقة، ولهذا عندما اشترى "بيت الصم" لم يكد يستفيق من مرضه حتى راح يثبت على الجدران مباشرة رؤاه – لنفسه ربما – حين يغدو الزمن ذلك "الغول" الذي يخيف الكبار.

لحسن الحظ ان احد الالمان اشترى بيت الصم بعد جويا، ونقل لوحات الظلام وأرسلها إلى معرض في باريس (**1878**م) ولكن احداً لم ينتبه اليها، ثم فجأة دوت اخبارها بعد ان قدمت إلى متحف برادو (**1881**م) وكان الأمر قد مضى، فظلت – حتى الآن – محفوظة في مجموعة متجاورة تقطع انفاس كل من مر بها من زوار المتحف.

المدعو الحادي والعشرون ..!

يبدو أن الأقدمين كانوا قد مسحوا الأرض بكل ما عليها، وصوروه، فلم يتركوا شيئاً لمن جاء بعدهم، فالشخصيات والأشياء والأدوات، ومشاهد الطبيعة، والطبيعة الصامتة والقصص والأساطير والتاريخ، كل ما هو واقع بين سماء وأرض، وكل ما هو واصل بين انسان وانسان، قد رصدته أعداد لا حصر لها من الأعمال الفنية في عصور سابقة على عصرنا الحديث، وإلا فلماذا نصطدم دائماً بحيرة الفنان، وبسعيه الدائم إلى البحث عن شيء لم تكن قد وقعت عليه عين انسان؟

الذين ارتحلوا إلى "الاسطورة" ذلك العالم الخارج على قواعد عالمنا، والمشكل لوجود غير هذا الوجود هو واحد من تبديات رغبة الفنان في الصيد من بحر لم تشرق عليه شمس، والمفارقة لعالم "المادة" إلى نسيج من الوهم، والذين ضاق بهم انفتاح الأسطورة على مدى بلا حدود، وجدوا في "أحلام النوم" عالماً حقيقياً كعالمنا الذي نعيش به، أو حطوا من ترحالهم على العالم النفسي للانسان يجولون داخله كما لو كانوا قد شرعوا في سفر إلى غير نهاية.

لقد اكتشف الفنان بعد ذلك كله، أنه يهرب من "الحقيقة" الواقعة، إلى حقيقة مماثلة، فالأسطورة التي كانت قد حلقت في وجود آخر، هي في الأساس طالعة من فوق أرض وزمان، لايزالان يربطانها بواقعنا، وان اختلفت درجة الوعي، وأحلام النوم مهما شطت وبالغت هي في النهاية تستمد مفرداتها من عالمنا المحسوس وان أعادت شكل الصياغة في علاقات تلك المفردات، والنفس الانسانية المحشودة بغير ما تبديه الوجوه هي وما يحتويها من جسد ضمن هذا المحسوس .. حين أدرك الفنان انه في كل محاولة للفارقة مرتد ومصطدم بأرضه من جديد، حط على هذا الواقع حاملاً شعاره الجديد: "خلف كل حقيقة تراها العين حقيقة أخرى كامنة، مهمة الفنان ان يعليها إلى السطح .." ثم هو في النهاية راح يصنع تكويناته البكر، التي لا وجود لها إلا في رأسه هو، من أشكال التجريب والتكعيب، واخيراً ارتد على نفسه، قتلها وترك اللوحة ترسم نفسها، بالأسئلة، ضاماً نفسه إلى جمهور المشاهدين.

* * *



"عرس ريفي" للفنان بيتر بروجيل، 1567م تقريباً، متحف تاريخ الفن، فيينا

هذا المشهد في اللوحة المنشورة رأيته بعيني، في سياق آخر ومناسبات أخر في ريف مصر، يفصل بينه وبين ما رأيت اربعمائة سنة أو يزيد، وعدة آلاف من الكيلومترات، فهو من ريف هولندا هنا ..

اختلفت الملابس، وتغيرت الوجوه، وربما المناسبة – فهو هنا حفل عرس ريفي – ولكن انسانية المشاعر، وتلقائية السلوك، والمنزل والأدوات لم تتغير ..

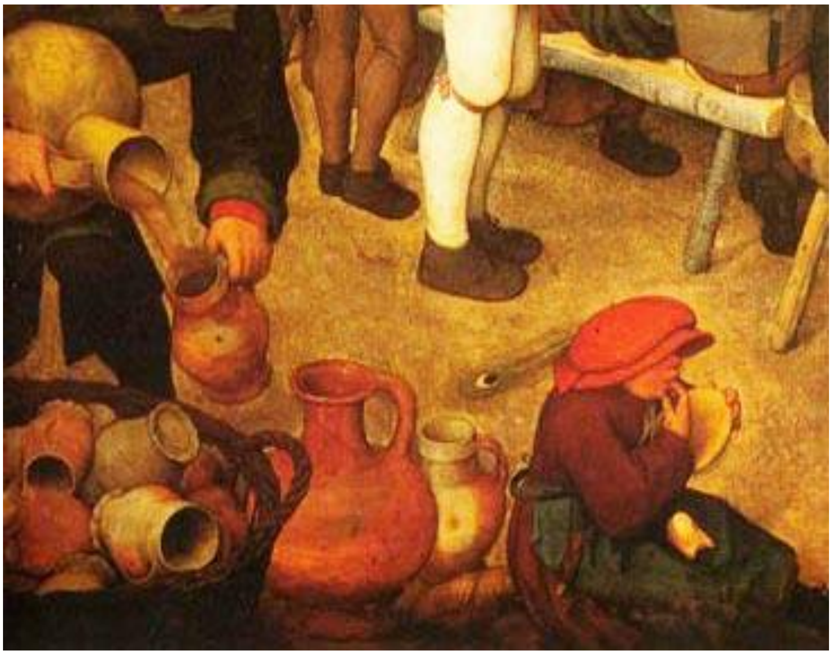
هذا الكلب (أقصى يمين اللوحة) أبداً به لأن ذكاءه يؤهله لهذا التقدم، فهو قد غافل الناس جميعاً، المدعوين للعرس وأهل البيت، واعتبر نفسه ضمن المدعوين، دون ان توجه له دعوة، بل توعد بالأذى، واندس تحت المائدة يراقب حركة طاولة الطعام وهى تتحرك بالاطباق، يتحين فرصة سانحة لصيده، ويشغل وقته بالتلمظ، مشاركاً بذلك – وجدانياً – طفلاً في مقدمة اللوحة، انشغل المدعوون عنه بهم البطون، ونسوا معه طبقاً فرغ منه، فراح يستحلب أصابعه.

ذلك الكلب، على حزنه البادي، أو اسفه ان تنتهي المغامرة الخطرة التي اقدم عليها تهوراً دون ان يظفر بشيء، على هذا الأسف هو جدير بتقدير شجاعته على ارتياد تلك المغامرة، ذلك انه بحضوره للحفل قد خالف قانوناً كان قد اصدره الامبراطور شارلز الخامس في عام **1546**م يحظر ان يزيد عدد المدعوين في أي مناسبة كهذه على عشرين فرداً، وقد احصيت اعداد المدعوين في اللوحة وتبين انهم الحد الأقصى (عشرون بالضبط) بخلاف من يقوم على خدمتهم، ولابد ان الفنان ايضاً قد حرص على عدم مخالفة القانون، وان الكلب قد كان يشعر بهذا الزحام، ومع ذلك دس نفسه كمدعو رقم واحد وعشرين، ولا نعرف هل يعود الأمر إلى عدم معرفة الكلب بالحساب والقراءة، ام إلى رغبة الفنان في مخالفة قانون متعسف والصاق التهمة بالكلب! على أي الأحوال هذا الكلب اشجع من نظيره في ريف مصر، الذي يحضر الافراح وهو مطمئن من مكائد الخفر.

يشارك الطفل همه في معاناة الجوع ذلك العازف (في الثلث الأيسر، الأول من جهة اليمين من العازفين) لقد ترك مهمته في العزف – قهراً – والتفت باتجاهنا، هو حقيقة يلتفت باتجاه الطعام المحمول جيئة وذهاباً، ماراً به، ويشعر بالغبن كلما بلع ريقه .. هو يعمل على اسعاد الحاضرين، ويجامل العروس والعريس وأهلهما، ولا احد يسعده أو يجامله ولو بشمه رائحة الطعام .. (أي طعام؟ انه أرز باللبن ولا شيء آخر، وهذا ما يحبط الكلب الذي توقع وفرة من اللحوم !).

هذا الجالس الذي يمد يسراه إلى طاولة الطعام، يلتقط طبقاً (فخارياً) بها، بينما امتدت يمناه بآخر إلى الجالسة قبالته، وحده يمثل فضيحة، سيكوم الأطباق بينه وبين الفتاة (هى أصغر الحاضرات) وهناك من لوى ظهره (وسط اللوحة) ينظر احتجاجاً، أو ربما يصرخ فيه: "ابقِ شيئاً لنا .." والفضيحة ان هذا الذي ينهب الطعام ليس من المدعوين، ولا الفتاة. انه العريس يهرب الطعام إلى العروس، ولا يبالي بمن أعد من أجلهم من المدعوين، وأظن أن تقاليد حفلات العرس كانت تطالب بأن يقدم العريس "بعض" الطعام للعروس، بعضه لا كله .. خاصة وان العروس قد "شبكت" أصابع يديها لتبرئ ذمتها وأظهرتهما فوق المائدة ليرى الجميع ويشهدوا بخجلها! خلف العروس ذلك القماش المعلق على الجدار. انه تذكار ضمن العادات، ولكنه حيلة من الفنان لابراز العروس وحدها .. يرتبط ببراءة العروس براءة شخص آخر، ذلك الجالس بزي مخالف في أقصى يمين اللوحة، انه مثلها "يشبك" اصابع يديه ليبرئ نفسه من تهمة "النهم" والسبب في ذلك واضح، فتلك صورة الفنان لنفسه .. هذا

الرجل هو الفنان نفسه كما يرجح ذلك صورة نشرت له – مطبوعة بطريقة الحفر – مع قصيدة لأحد الشعراء في عام **1572**م.



المقاعد – من الخشب والقش – شبيهة كل الشبه بالمقاعد السائدة في الأحياء الشعبية والريف في مصر وفي بعض البلاد العربية، خاصة في المقاهي، كذا الأواني الفخارية، ولكن المذهل حقاً تلك الدقة في التقاط التفاصيل الصغيرة، سواء في الأشياء أو الملامح، حتى لتكاد اللوحة في مجملها تشكل دراسات متعمقة لكل وجه من الوجوه على حدة.

نعرف بعض الفنانين الذين يرتادون الأماكن الغريبة بحثاً عن جديد، كالمحاكم والسجون وأوكار المجرمين وغيرها. اما برويجل (1525/ 1530م – 1596م) فقد كان يتنكر في أزياء الفلاحين ويندس بينهم – يندس في الحياة العامة العادية لا الغريبة – يسجل في ذهنه بدقة عاداتهم وسلوكهم وممارساتهم العامة والخاصة، يغوص في قلب الحياة المألوفة، ويخرج منها بالجديد اللافت الذي يبحث عنه الآخرون في عوالم غريبة وجديدة، ولا يجدونه!

اعتدال عطيوي .. لغة أخرى ..!

لو ان صديقاً حميماً قدم باعتزاز إلى صديقه الحميم شريطاً مسجلاً "شريط كاسيت" أو "شريط فيديو" دون ان يخبره بشيء عن المادة التي يحملها الشريط، فان صاحبنا الذي تلقى الهدية يسعد بهديته ويعتز لها، لا لمجرد انها هدية من صديق، وانما لأنه يعرف يقينا ان بداخله شيئاً جميلاً ورائعاً، معزوفة نادرة أو حديثاً مهماً،

أو رسالة ثمينة، رغم انه لم يستمع منه إلى شيء، فاذا حاول بكل ما يستطيع ان يستمع إليه – دون جهاز يدار عليه – فشل في معرفة شيء، حتى وان ثقب اذنيه، وادخل طرف الشريط من واحدة واخرجه من الأخرى، ومرره كاملاً من وسط دماغه!

الدماغ لا يفهم الاشارات المغناطيسية فوق الشريط ولا يستطيع ترجمتها إلى صوت أو صورة، لأن مصادره في تحليل الاشارات تتعامل عبر السمع والبصر والحس بنظام مختلف، على حين ان ملفاً صغيراً **Coil** كهرومغناطيسياً، في جهاز بسيط للكاسيت، بوسعه ترجمة تلك الاشارات الصامتة إلى صخب أو موسيقى هادئة أو كلام بنفس نبرة صاحبه، أو أخطائه في اللغة.

على ان عجزنا عن سماع شريط دون الجهاز ليس عيباً فينا، ولا في الشريط، ولكنه ببساطة اختلاف في النظام، لأن الصوت والصورة في الدماغ البشري لا يحفظ صوتاً – وإلا انفجر الرأس بضجيج الاصوات فيه – ولا صورة – وإلا تزاحمت فيه الصور حتى ضاق بأكوامها – وانما يحفظان اشارات ورموزاً اختزالية، كتلك الموجودة فوق الشريط ولا تراها العين أو تسمعها الأذن، وانما بنظام **System** مخالف، لا يقرؤها إلا دماغ انساني، ومع ذلك فان شريط الكاسيت او الفيديو، لا يفقد قيمة الاعتزاز به حتى وان لم يسمعه بعد من تلقاه ..

ولنفترض انه ادار الشريط على جهاز معد لذلك، فاستمع إلى أغنية بلغة لا يعرف منها حرفاً، سيجد في اللحن ما يطربه ويسعده، وان استغلق عليه المحتوى، فاذا اخبر بأن المؤدي يتحدث بنفس لغته، ولكنه فقط يقرأ حروف الكلمات معكوسة – من الآخر إلى الاول – للتعبير عن حالة ما، فأعاد الاستماع إليه، وفهمه، وتأمل السياق النفسي الذي جعله يقلب الحروف، ودلالة ذلك في التعبير عن الحالة، اكتملت له كل شروط المتعة ..



لوحة للفنانة اعتدال عطيوي

هذا مثال يضربه دائما المتهمون بدراسة "الخطاب" أو"الرسالة" ومستويات الدلالة أو المعنى، ربما كان آخرهم الالماني دوجلاس هوفستادر، صاحب جائزة البوليتزر عن كتابه عن جوديل وايشر وباخ، حيث يتتبع مواقع المعنى في الدماغ، ومناهج عمله في ترجمة تراكيب الالوان وتراكيب الاصوات، أو اللوحة والمعزوفة واللغة عبر منهج علمي دقيق، يعتمد على معرفة بخلايا المخ، وتشريح للنظام العصبي المتصل به.

مثل هذه المعرفة – فيما أظن – نحن في أمس الحاجة إليها مع تجارب الفن الحديث، وإلا ظلت نسخاً من "شريط" الكاسيت الذي نقدره ونعتز به، وانما لا تصلنا رسالته، لاصرارنا على التعامل معه بالعين فلا نرى شيئاً، وبالاذن فلا نسمع صوتاً.

لقد تعودنا على رموز بصرية لمعنى النفي او الرفض مثل "لا" و "كلا" وغيرهما، هكذا كما تراهما مرسومتين بحروف الكتابة، أو سمعية كذلك الصوت الذي تسمعه لو قرأت الكلمتين بصوت مسموع، ولكننا لم نتعود قراءة ذلك المعنى في نظام لوني، ليكن مساحة زرقاء مقطوعة بخط احمر مثلاً، أو سماعه في نسق موسيقي، ليكن ال "ري" متبوعة بـــ "مي" هابطة او غيرها ولهذا نلجأ إلى لغة الحياة في قراءة لغات الفن، فنسمع الموسيقى مثل لغة يابانية باذن عربية، ونرى الالوان ومساحاتها تكوينات قادمة من عالم غريب لم تره عيوننا من قبل ..

على ان هذا المثال في حد ذاته رديء، لأنه يحاول ايجاد "نظام" للفن على غرار "نظام" الفهم مع ان الاول متحرر من ثبات النظام، الثاني مقيد

بصرامته، ولهذا يظل الفهم مقصوراً على نفسه، ويفتح الفن على كل ما يقع خارجه، باتساع الوجود، ولو ان الفن استقر في نظام محدد للرموز، لتحول للغة رثة، بكل ما فيها من كلمات مهذبة أو نابية ومداهنة او مجابهة، وانتهى الابداع، وبدأنا نبحث عن بديل، نعطيه من جديد صلاحيات كانت من قبل للفن ..

كأنني أدعو إلى اتفاق ثم أنكره، كلاهما صحيح، اتفاق بينك وحدك وبين العمل الابداعي، وبيني وبينه، دون ان يعني اتفاقاً بيننا على شيء، ان تكون لك لغتك الخاصة مع العمل التي يتم في ظلها كل التواصل، ولي معه لغة مخالفة، وان خرجنا معاً بنفس المعنى، تواصل جماعي. قائم على تنوع فردي، المبدع نفسه واحد مفرد من هذا المجموع المتنوع ..

هذا الكلام لا "يبرر" ما قد يصل إليه موقف متلق ما من عمل فني لا يسلك دروبه متلق آخر، قدر ما "يفسر" اختلاف الاثنين، خاصة ازاء اعمال الفن الحديث، والذي استخدم من نماذجه اعمالاً خاصة لفنانه لها خصوصيتها ضمن معطيات ذلك الفن الحديث، كمثال انتقل إليه سريعاً كي أنهي هذا الطرح النظري عند حد قهري.



" لوحة للفنانة اعتدال عطيوي "

الفنانة اعتدال عطيوي دارسة متخصصة في علم النفس حتى مراحله المتقدمة، فهى حاصلة على درجة الماجستير منذ سنوات تزيد على خمس، وحاصلة او على وشك الحصول على الدكتوراة في هذا المجال، ولابد ان لتلك الدراسة – مثلما للبحر الذي تعيش بجواره – اثراً في توجيه عطائها الفني، قدر ما تدفعنا إلى توخي الحذر عند التخاطب مع اعمالها التي ربما تستخدم لذلك الخطاب اشارات ورموزاً ونظاماً تجعل جميع اعمالها مادة كتلك المادة فوق شريط الكاسيت، لا يقرؤه الدماغ البشري إلا بأدوات خاصة وقد اختلفت عن نظامه المألوف في نشاطاته التي حدد مفرداتها سياق الحياة اليومية المألوف، ووضع لها الاشارات البصرية والسمعية التي تقرأها العين او الاذن وتحملها إليه .. فاذا دفعنا هذا الحذر إلى التأمل، قد

نكتشف انها تستخدم عدة مستويات في ذلك النظام المخالف، وتضع لكل مستوى اشاراته ورموزه المكونة لمفردات لغته .. تتراوح تلك المستويات بين "الوعي" وبين "اللاوعي" وبالتالي بين "العمد" الصارم وبين "التلقائية" الفارضة لارادتها على ارادة الفنانة، مثلما تتراوح بين غبش اليقظة وبين نصاعة الغفوة، وما تأتيان به من صور وتشابكات لرؤى الذاكرة ولرؤى الحلم.

هذا عالم يمتد فيما يتجاوز رموز الاسطورة ورموز التاريخ، لأن نسيج الأسطورة الضارب في غرابته حين يتحول إلى رمز دال على واقع، واحداث وشخصيات التاريخ حين تقدم المقابل لمعادل موضوعي، تكون قد انتهجت للخطاب لغة من صميم لغة الفهم المعتادة، بمنطقها وقياساتها واشاراتها ورموزها .. هذا هاجس لا يدخل ضمن هموم الفنانة، ربما لأنها تحلم بالانساني الشامل لا بالمحدود الزماني او المكاني.

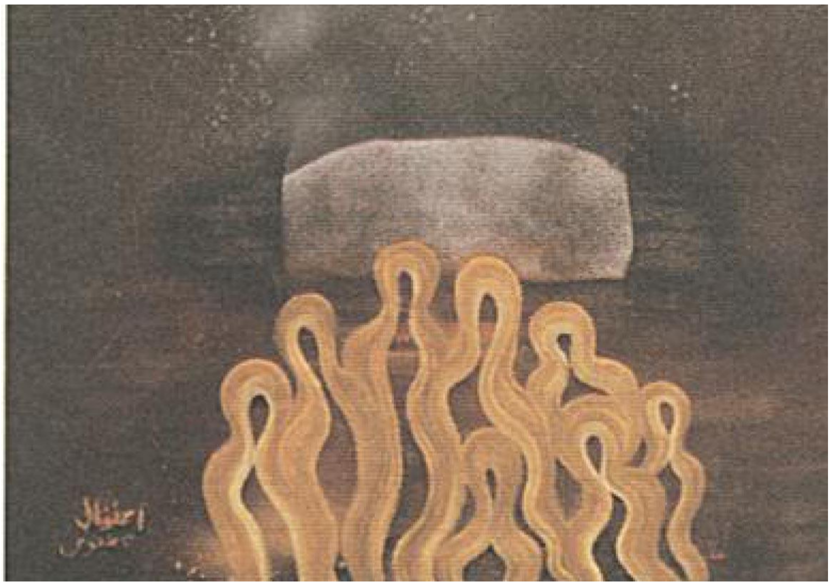
في تجاربنا للتلقي، رأينا ان فناناً مثل سلفادور دالي قد لجأ إلى احلام النوم يضع إلى جواره رقعة جاهزة للرسم، وفرشاته والوانه، ولحظة يستيقظ على نهاية حلم يرسمه قبل ان يستفيق تماماً، للاحلام في نومه وفي فنه رموز واشارات، تدخل ضمن نظام مخالف لنظام الدماغ وقت الوعي .. هى لا تجد فرصتها لممارسة حريتها الا في غياب ذلك الوعي، تتحدث بلغة لا يعرفها وتتحرك بفعل لا يألفه ولا يقوى عليه، تطير بلا اجنحة، وتستطيل، وتنتقل بين الازمنة والاماكن، وتتفاهم بكلام صامت. استطاع

دالي ان يمد يده في قلب النوم ويتصيد من احلامه تلك التكوينات، التي لا يفهمها الدماغ وان استوعبتها الروح.

ورأينا ايضا في تجارب "الفن النفسي" ان فناناً مثل اسحق ابرامز (1939م) كان يلجأ إلى عقاقير الهلوسة مثل الــ **LSD** من اجل "تمديد الدماغ" محتذيا كبثيرين من رواد "الفن الحديث" مثل اوديلون ريدون، وكاندنسكي، وبول كلي وغيرهم، كي يستطيع ذلك الدماغ ان يأتي برؤى مجنحة، يصطاد منها ما يتراقص امامه مما لا يكون على شاكلة اشكال الحياة، او بألوانها ولغاتها. لقد اتى الرجل بإفرازات مرضية لا علينا بها، وانما يعنينا بحث الفنان عن رموز واشارات بكر، ليس لها وجود، شكلاً وموضوعاً بين تفاصيل الحياة المعاشة.

ورأينا ان الذاكرة حين تسترجع عنوة اشكالاً من زمان مضى بها إلى الغياب الابدي، تستعيدها وقد اعيدت صياغتها في اشكال، وتتعامل برموز واشارات ليست من رموز واشكال النظام التي يتعامل بها الدماغ في مألوف الحياة، كذا اشكال التوق والحلم المستجلبة من زمن لم يأت بعد، وكلاهما – من الذاكرة او الحلم – تظل غير قادرة على ان تندس بين اشكال الوعي، لتبقى متعايشة معه. هنا يتحرك اللاوعي – عبر تغييب الوعي العمدي، بالعقاقير، او بانتزاعه من لحظة الحاضر إلى الماضي او المستقبل – كما لو كان يتحرك في احلام النوم – اذا اخذنا بنظريات فرويد في تفسيرها على اساس ضغوط شعورية بالاساس تجد تعبيرها في اول سانحة لغيابه – ويبقى هناك ذلك القدر الإرادي في صياغة الرموز،

ومن ثم تقف تلك الرموز عند مستوى معادل لرموز الأسطورة، لا يتفاهم معها الوعي، وان استوعبها الوجدان، وفتح امامها سانحة تومئ بامكان التفسير.



" لوحة للفنانة اعتدال عطيوي "

رموز وإشارات اعتدال عطيوي تلم برموز تلك العوالم جميعاً – من الذاكرة ومن الحلم ومن عوالم اللاشعور – وتنتقل بها إلى مدى ابعد يعطيها فرادة اللغة واستحالتها ايضاً، ويستجمع في تلك اللغة من الاشارات والرموز ما لا يخضع لقياسات العقل بقوانينه وتمديداته الصارمة لمعنى الخط واللون والصوت، مما يصنع له خطاب الشكل او المعنى.

هنا تنتهي المساحة ولم نقل شيئاً بعد، ولكننا نكون قد وصلنا إلى حيث تقف هذه اللوحة .. بين انضج اعمال "التعبيرية التجريدية" وتحديداً عند جاكسون بولوك (**1912 – 1956**م) واوتوماتية فعل التصوير .. حين يعطي الفنان عمله الفني حق وحرية صياغة لغته باشاراتها ورموزها، التي لا تدخل صمن مألوف اشارات ورموز الدماغ، ان مقاربة بسيطة بين ما تفضي به الفنانة اعتدال عطيوي، وبين ما يفضي به بولوك، لابد ان تضعنا امام تعجل هذه المحصلة مثلما تضعنا مضاهاة بين لوحة لها واخرى له .. وعلينا ان نشرع في ذلك بعد لحظة.

اعتدال عطيوي ..

لغة اخرى

-2-

صورة هذه اللوحة مأخوذة عن بطاقة تقديم المعرض الشخصي الثالث للفنانة اعتدال عطيوي، بالرياض 1409ه، لا تحمل اسماً محدداً وتاريخاً يربطها بشيء .. من بين اسماء اللوحات ما يمكن ترشيحه لهذه اللوحة، ان كان ذلك ضرورياً:

"تعرشات بحرية" "تواصل" "حياة" "انسراب" "تكوين" قد تصلح كل هذه الاسماء، وقد لا تصلح جميعاً، وانما بوسعنا ان نجرب واحداً – كمثال – كالأول. آنذاك نرى هذا التشكيل مثل "طرح البحر" الذي تعيش إلى جواره الفنانة والذي يسمونه "العريش" .. نبات بحري متشابك، كأنما يحمي بعضه بعضاً، ما ان تحاول ان تجره خارج الماء حتى تخرج معك – ان استطعت – كل الامعاء الدقيقة للبحر كله .. تشبث بحياة البحر يمد جذوره إلى آخر الاعماق وينتشر إلى كل مساحات الماء .. تكاتف و "تواصل" يرفض "انسراب" جزء من كل يصنع "حياة" متكاملة، اما البقاء كله في الماء او الخروج كله، شكل من اشكال دفاع تلك النباتات عن نفسها اذ يستحيل اخراجها من الماء إلا بآلات قاسية تقطع احشاءه

اولاً، حياة تغص بالعيون، تنتشر بشكل طاغ بين عروقه، في كل جزء منه عين ساهرة، كأنما تترقب وتحذر، والتوءات تأخذ شكل الاجزاء العضوية في الانسان ومادها، قدم جهة اليمين (اسفل) (عند التوقيع)، ووجه يقابله جهة اليسار يتطلع إلى الاعلى، واشكال رؤوس الدرافيل في كل جزء، احدها مد رأسه للخارج (اعلى) يلهو بكرة او بالونة حمراء، لا يعرف الها مجرد صورة لشمس احترقت وسقطت في البحر، مخلفة الظلمة في فضاء الكون .. يؤكد هذا الحس بحياة في تلك العروق تدرجات ألوالها من الأبيض مشوباً بدرجات من الاحمرار او من الزرقة، كأنما هي "عروق للتو اخرجت من أجساد آدمية" ..

بوسعنا ايضاً – بعد ان اخترنا عنواناً – نقول: تلك العيون في اللوحة تحدق فينا، الها تبادلنا الموقع، وبدلاً مما تعودناه في ان نكون نحن الذين ننظر إلى اللوحة لتكون موضوعاً لرؤيتنا. هى الآن تتفرسنا لنكون موضوعاً لها .. آنذاك سنرى تلك المساحة السوداء إلى اليمين، الطولية وجهاً آدمياً ضخما، يلبس نظارة، يحتضن تلك العروق التفت يده خلفها لنرى هايتها فقط كفا إلى اليسار يشير بالابهام إلى شيء، ويصرخ به، ففمه مفتوح، ربما التحذير بأنه يرانا .. اغمض العينين قليلاً، وتجاهل كل تلك الخطوط البيضاء، ترى الوجه (السلويت) الاسود بطول اللوحة .. بوسعنا ان نقول ذلك، صحيحاً وتكون اللوحة جديرة باسمها، او ان ننكره وتكون اللوحة اشد جدارة بغياب الاسم .. !



*جزء من " جدارية " للفنان بولوك **1943**م*

الجزء الاول كنا نتحدث عن عوالم احلام النوم وتغييب الشعور او الوعي، والاسطورة او التاريخ، وعن ان لتلك العوالم لغات تقيم العلاقات بين عناصرها، وان لتلك اللغات اشاراتها ورموزها، الصوتية والتشكلية التي تخالف ما يتعامل معه الدماغ من اشارات ورموز تعارف عليها واصبح قادراً على تحليلها والتعامل معها، لذلك لا يكون بوسعه ان يقرأها الا بأدوات خاصة، انها تظل – تلك الرموز والاشارات في لغات الحلم والاسطورة – بمثابة "خطاب" مسجل على شريط الكاسيت لا

يصل الدماغ إلى ما فيه الا بأداة اخرى كالمسجل .. مع ذلك فان تلك العوالم للاسطورة والحلم وغياب الشعور تظل لا تفقد علاقاتها نهائياً بالواقع من حيث انها في النهاية مردودة إليه، ودالة عليه، ومصاغة بقدر من العمد وقرار الإرادة من الاساس ..



*"رمز" للفنان جاكسون بولوك، **1943**م*

هنا عالم رابع، او خامس .. بعيد عن الواقع، وبعيد عن الاسطورة، وعن تشكلات الحلم، وعن صورة وروئ لحظات الغياب الشعوري .. عالم ليس خارجياً (عن ذات الفنان) موضوعياً، وانما يحظى بوجود آخر مستقل يمارس فيه تبدي الذات والموضوع المستقلين عن ذات الفنان وموضوع الادراك .. وسنرى ذلك.

اشرنا ايضاً إلى ان العمل ينتمي إلى "التعبيرية التجريدية" كما مارستها المدرسة الامريكية، يرودها ويحرك اوارها الفذ جاكسون بولوك JACKSON POLLOCK (1912–1956) الذي اثر بشكل مخيف على حركة التصوير، حتى في المنطقة العربية طوال الاربيعنيات والخمسينيات إلى ان مات عاجلاً، وبقى اثره حتى الآن.

هذا الاسلوب الامريكي في التعبيرية التجريدية يعتمد على اوتوماتية التصوير – كأوتوماتية الكتابة – يبدأ التصوير دون خطة او برنامج دون ادنى تصور مسبق، تتحرك الفرشاة كما تشاء باللون، ويد الفنان مجرد اداة تسندها وتطاوعها. البطولة المطلقة للتصوير نفسه وليس للفنان او لموضوع محدد. ان الحالة النفسية للفنان – لا الفنان نفسه – وطبيعة المادة (نعومة الزيت على سطح املس) والسطح نفسه للوحة، هى ما يقود الفرشاة ويوجهها، مثل انسان منشغل الفكر، يخطط بقلم دون ان يفكر بما يفعل، ان كان مثاراً جرت يده بالقلم بعنف، وان كان هادئاً انسابت على مهل بخطوط تدور وتلتوي ..

وما ينتج عن ذلك، عن ترك الفرشاة على هواها، هو "توقيع" اللون على اللوحة، واعلان عفوي لشكل لم يكن له وجود عن وجوده الفوري. ذات اخرى غير ذات الفنان، وموضوع آخر غير ما يمكن ان يدرك الفنان من موضوعات .. ووجود تنداح فيه الفوارق بين "الداخل" و "الخارج" والفعل ممارس بقوى سيكولوجية سحرية، ليست من ارادة

الفنان، او رغبة الموضوع، بل من "توجيه" فاعلية التصوير او الرسم لحظة تتحرك ..

بوسعنا ان نعرف حالة الفنان لحظة الرسم، لو امسكنا بالعين مثل قلم رصاصي ايقاعاً هادئا متأنياً هو مؤشر درجة الانفعال عند الفنان.

يقول بولوك، ان وصف هذه الاعمال بأنها صدفية مضلل، حتى وان كان العمل لم يخطط له، وان الامر لا يفترق بالنسبة للطريقة التي يتم بها الرسم طالما ان هناك ما يقوله، فالاسلوب ليس وسيلة لصياغة الخطاب .. والخطاب هنا هو تسجيل العملية الابداعية ذاتها لحظة فعلها.

وتقول الفنانة اعتدال عطيوي: "بين شهقات الحياة الداهشة، وانبعاثات الزخم، تتقاطر الآن مفعمة بالتوهج، تتطاول باللون على عوالم مجنحة الرؤى، وترتحل بارتعاشات الفرشاة إلى اقاصي العمق تستل انكاساراته وهجيره وتسامقاته الضوئية .." تلك العوالم المجنحة ليست هى الاسطورة ولا الحلم او الغياب، ولكنها ما تضمره ارتعاشات الفرشاة ترتحل معها إلى اقاصي العمق، وما تندهش امامها وهو يتشكل من الهجير وتسامقات الضوء، تستل منه إلينا ما يتبدى لها من انكساراته .. هنا علاقات غريبة بين اشكال غريبة تتواصل بلغة اخرى، رموزها وإشاراتها ليست مما يتعامل معه الدماغ ضمن مألوفه، علاقات تشكل عالماً ضاجاً بالمعنى .. فقط نحن الذين لا نملك قدرة الاستيعاب حتى نمارس عليه قياسات المنطق واعمال الذهن، ولكننا نملك اذا شئنا – قدرة التواصل معه والدخول إلى قلبه – بشروطه – حين نطرح جانباً كل اساليب

تعاملنا الحياتي، مسلمين إليه بكل شيء، وبعد خطوة اولى تبدأ برغبة خالصة، نجدنا قد انخرطنا معه في حالة شعورية، هى اعظم حالات التلقي وأروعها.

عبر تلك الرموز والاشارات يجد الفن مكانته، وينال حريته .. لم يعد أداة تحملنا إلى عوالم اخرى للرؤى تبهرنا وتسحرنا لحظة، ولم يعد وسيلة طيعة في يد متسلطة لفنان ينقل بها إلينا جام مشاعره عنوة، بل اصبح هو الذات الفاعلة، وهو الموضوع، وهو اداة نفسه في الاعلان عنها، وفي توجيه الدعوة إلينا، وإلى الانخراط فيه والتحدث بلغته.

وجد الاشجار!

"هذا منظر طبيعي جميل" هل هناك شيء بعد يقال، والمكان قد أفرغ من الناس والطير والحيوان، واعطى المشهد نفسه كاملاً من أول لحظة للنظر، فلا مجال لحكايات تنسج بين الشخوص، او لاسرار بعد لحظة تذاع، او لفضول يبحث بين الدروب والمسارب، عله يعثر على ما يرضي فيه ادعاء المعرفة او الذكاء.

تبدأ العين أول المغامرة، من وسط اللوحة، من نقطة تقع عند نهاية خط افقي يبدأ من الحدقة وينتهي باصطدام بجذع ضخم لشجرة عتيقة، لا يسمح لها بالمرور ..

تعاود العين المحاولة من جديد، تبدأ من الضلع السفلي في اللوحة، ثمة طريق ممتد، ولكنه للأسف الشديد، على خلاف كل الطرق التي استهلكها الفنانون واستترفوها في تجسيد عمق اللوحة (المبسوط للتلاشي) على خلاف من ذلك الطريق عرضي، يمضي من اليمين لليسار او من اليسار إلى اليمين دون ان يقودك خطوة داخل اللوحة الا مسافة متر او بعض متر هى عرض الجزء الظاهر من امتداد الطريق بمحاذاة كثافة شجر يشتمل جدار مستحيل الاختراق ..

بوسعنا ان نمضي – كذا تجرب العين – يميناً او يساراً، ولكننا سنظل في حركة دائبة تروح وتعود على سطح اللوحة، التي أحكمت اغلاق وجهها امام كل من يحاول استراق الأسرار خلف جدار منيع للشجر .. لماذا يمنعنا الفنان من الدخول إلى عالم اللوحة والكشف عن كل ما يختبئ فيها او خلفها؟

المشهد تم تصويره من منظور مفتوح بوسعنا أن نتصور ان الفنان كان يقف مكاننا الآن، قبالة المشهد عند الوسط، او إلى اليمين او اليسار .. هذا يعطينا الحرية أن نتجول فوق رصيف عرضي من الحشائش الخضراء، ثقيلة في وزنها اللوني الغامق كي يشدنا إلى الالتصاق به، ومحظور علينا التقدم إلى الداخل خطوة، او إلى الخارج لمبارحة اللوحة واراحة الدماغ، فما زال الفضول يشدنا، ليس إلى كشف اسرار موضوعية في اللوحة بل إلى معرفة اسباب لسوء المعاملة من فنان لا يرحب داخله بالمتطفلين.

من فوق الأرض، عند جذور الشجر، باختيار اي نقطة على امتداد الخط الأفقي للارض من اقصى اليمين حيث جذع شجرة متقدم إلى واجهة اللوحة، تتسلقه العين، ترسم لها الشجرة بفروعها الواضحة خطوط خريطة تقودها إلى اعلى، هناك على القمة مداخل البيوت، ممر صغير إلى اليمين خلف البيت، وشارع



"بستان لاشجار مزهرة للثمار" كامي بيسارو 1877م متحف اللوفر في باريس

فسيح امامه تستره اوراق وزهور الشجرة العملاقة، هنا سنكون قد اجتزنا جدار الشجرة، واصبح بوسعنا ان نختلط بالحياة، بالناس داخل البيوت او خارجها، من تلك الشرفة المشرعة كانوا يرقبوننا في المحاولة، وينتظرون فينا لحظة الوصول، ومن الوسط ان بدأت العين، تسلقت جذعاً عريضاً وممهداً إلى نهاية ثلث ارتفاع الشجرة، تتجه العين يساراً مع ذلك الفرع المائل، ليوصلها إلى شارع آخر، او يضعها بحنو ونعومة فوق سطح البيت، حيث غرفة الأطفال، وان واصلت تسلقها في خط رأسي

قائم، بلغت الذرى عند ذؤاباها، واطلت من شاهق فوق اسطح البيوت .. ومن اليسار ان حاولت العين تسلقت جذع شجيرة غضة، اهتزت بها واسقطتها من جديد إلى الارض، او احتفظت بها بين ازهار ثمارها.

كل الأشجار المشكلة للجدار مزهرة، زهور بيضاء وبنصاعة البراءة، بعد ايام ستنعقد عند كئوسها الثمار الصغيرة، فرحة كالأطفال حين يتعلقون بفروع الشجر كالأرجوحة .. ليس هناك هواء يتحرك الهواء، يقارب بين ثمرة واخرى، تتلامس او تتصادم كأنما تمارس لهوها، لا تكف حتى تنضج .. ملكوت لخلق الخالق، كأن الاشجار، وزهورها وثمارها مجتمع بكل شروط الجماعة، من التكاثر والتوالد وبراءة الطفولة كنقاء النقاء، تعطي رحيقها للنحل وتسقي الفراشات الماء، من مخزونها من الندى، وتحتفظ للانسان بالثمار، بايثار أم حنون اجلها القدماء، واحترموا حياتها .. هنا، عند جدار البراءة تضج الاشكال الساكنة للاشجار بالحياة، يقابل ذلك في البعيد، فوق التلال وخلف الشجر البيوت التي ينفق فيها الانسان حياته، تبدو مهجورة سحبت منها كل آثار الحياة، حتى يعيد الناس اطلالتهم من النوافذ المتوحة من جديد.

ألهذا اغلق بيسارو – صاحب هذه اللوحة – علينا كل منافذها للداخل، حتى تطول وقفتنا امام الشجر، نكتشف فيه وداعته وجماله؟ هى دعوة للتأمل اذا تخلص من اعتمال الذهن، تأمل هادئ يعب ما شاء من سحر الطبيعة، هم لهذا السبب يسمون بيسارو "شاعر الطبيعة" الذي صاغ قصائده بالألوان وهذه احدى قصائده الغنائية، التي لم يشأ ان

يوسعها جلداً بالفلسفة وتعقيد الأفكار، يريدها "نشيداً" سيتغى به الصغار ويفرح به الكبار ..

في تلك الفترة، حين رسم كامي بيسارو (**1830 – 1903**م) هذه اللوحة "بستان اشجار مزهرة للثمار" **1877**م، كان في اشد حالات العوز، وكان كلما استطاع تدبير مبلغ بسيط سافر به إلى فرنسا، أملاً في اقناع يوجين مورر، الذي يتلقى لوحاته لبيعها، زيادة طفيفة في السعر، فلا يتلقى الا نفس الرد بأن ما يباع من لوحاته قليل .. مع ذلك فاللوحة قد رسمت باحساس بوعز بأن الفنان كان ممتلئاً بالبهجة والاشراق، وراحة نادرة للبال، ربما لأنها تجربة فن، لا تجربة حياة، مثل شاعر يغني، وهو يتمزق بالألم ..

كتب الناقد ثيودور رسالة إلى بيسارو، يقارنه بمونيه وسيسلي وينصفه عليهما، ويشيد بقدرته على تجسيد الجمال، لا مجرد الا يعاز بوجوده، وينصحه بالمضي في "دروب الطبيعة" التي تشهد له بانه اروع من غنى لها بالألوان.



قبل أن تبرح المشهد اعد تأمله .. ذلك الخط للأرض، الداخلي في شريط الخضرة عند التقائه بالسور، هل تلاحظ انه يبدو مقوساً للداخل؟ انه جزء صغير من دائرة هائلة، تدور لتكتمل وراءنا ونحن نشاهد اللوحة، كأنما تحتوينا جميعاً والاشجار في وجود واحد حميم، واغمض عينيك تماماً الا قليلاً، حتى تختفي كل التفاصيل، وتصبح اللوحة مساحة لونية واحدة تبرزها السماء، ألا يبدو هذا

الشكل مثل طائر مهيب؟ رأسه هو القمة المتجاوزة للبيوت من الشجرة الوسطى، يبسط جناحية فوق أفراخه بحدب، ممن دخلوا البستان، والتمسوا الظل تحت الشجر، حين كانوا يشاهدون اللوحة، في كتاب، أو في متحف معلقة على جداره.

فؤاد المغربل:

عندما ترى بألف عين!

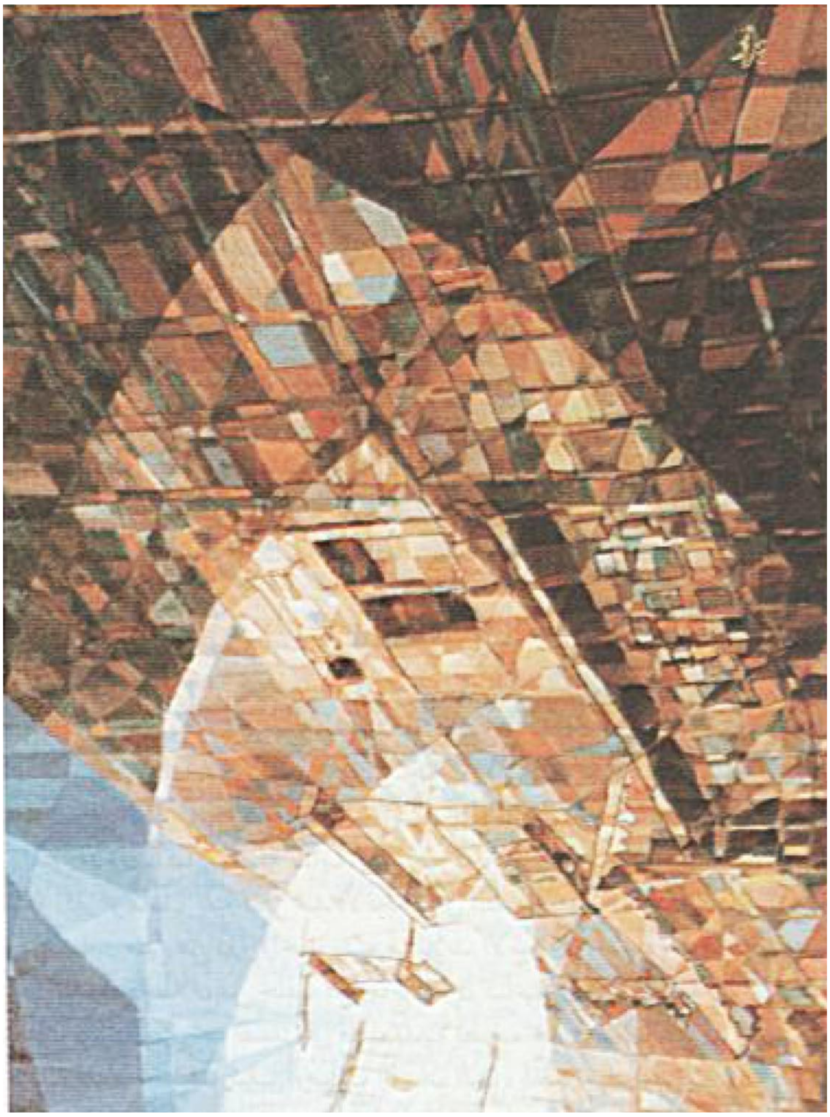
الفنان فؤاد مغربل (المدينة المنورة 1950م)، يقدم نفسه من خلال اللوحة المنشورة "تكوين معماري ؟" (1986م) بتميز شديد في حساسية وشفافية ألوانه وبامتلاك خاص لقدرة تخيلية قادرة على الامساك برؤى كلية متماسكة رغم تعدد مكوناهّا التشكيلية "كفنان" كما يقدم نفسه، من خلال نفس اللوحة دارساً ممتلكاً لخبرة معرفية واعية بمدارس الفن واساتذته، او على الاقل بهذا الاتجاه الذي يقدم عمله في اطاره ..

يختار فؤاد مغربل اسلوباً تكعيبياً صعباً لم تظهر فيه اعمال لافتة ومستحوذة الا عند فنانين موهوبين امثال بابلو بيكاسو (**1811 – 1973**م) وزميله جورج براك (**1882 – 1963**م) وفي المنطقة العربية الفنان الكبير رمسيس يونان وبعض اعمال للفنانة جاذبية سري.

وصعوبة هذا الاسلوب راجعة إلى انه يتطلب ان تكون عين الفنان لها قدرة اشعة اكس على اختراق الاجسام، عين قادرة على ان ترى اربع واجهات للمترل في وقت واحد، ومن نفس المكان، وترى معها السقف والارض وربما توزيعات الغرف داخله، على حين لا ترى العين العادية الا

واجهة واحدة، او اثنتين اذا نظرت إليه من زاوية مشتركة، عين قادرة على ان تقول لك ان هذا الجدار المطلي بلون ابيض، كان مطليا في السابق بالازرق – مثلا – وقبله كان مطليا بالاصفر، وقبل ذلك كله بالاحمر، دون ان تكون قد شاهدته قبل ذلك، عين ترى الالوان شفافة كألوان الضوء، لا يخفي احداها الآخر قدر ما يشكل من اختلاطه به لوناً جديداً .. هكذا عندما تكون ثمة منطقة مشتركة بين الاصفر والأزرق تبدو تلك المنطقة بلون أخضر، او بين الأصفر والأحمر لتبدو برتقالية، او الاحمر والازرق لتبدو بنفسجية ثم هى ترى – تلك العين – في مناطق الاشتراك في الالوان درجات كل لون، وتحسب لها أدق الحسابات وتعرف ما يفعله بها الضوء او الظل من تغير في اللون او الدرجة ..

وهذا الاسلوب صعب ايضاً لانه يستفز – بكل التحدي – في المشاهد، قدرته على التمييز التي يجب ان تكون في مستوى المقارعة مع قدرة الفنان، انه يربكه ويحيره لانه خارج على مألوف الرؤية والنظر ولأنه



تكوين معماري للفنان فؤاد مغربل 1968م.

يطالبه بمشاركة ما، يفرط امامه جزئيات كل شيء ويطلب إلى المشاهد ان "يعرف" او "يختار" ليسخر منه ان عجز، والفنان بعد ذلك كله مستهدف بسوء الظن.

ولوحة الفنان فؤاد مغربل هنا تقدم مثالاً جيداً على هذا الاسلوب، تنال حظها من سوء الظن، وهذا دليل على شدة احكامها وتفوقها.

إذا سألت عن منظور اللوحة: أين يقف المشاهد مما يرى؟ ستجد اجابتين متعاكستين تماماً، وانما تزكيهما "قوانين الرؤية" .. انت تقف إلى يمين اللوحة بحكم التشكيل .. فما هو قريب منك حجمه كبير، وكلما ابتعد عنك صغر، المربعات والمكعبات والتوزيعات الهندسية كبيرة جداً إلى اليمين، قرب المشاهد، وكلما ابتعدت تلك الاشكال إلى اليسار البعيد صغرت.

هذا المنظور صحيح بقوانين القرب والبعد في علاقتهما بالحجم .. ولكن بوسعك ان ترى ان المشاهد يقف إلى اليسار وهو منظور صحيح بقوانين النور والظل .. ما هو قريب منك – إلى اليسار – مشرق ومضيء، وكلما ابتعد إلى اليمين ازدادت الالوان عتمة .. ! يبدو الأمر إليك – بقوانين المألوف – مربكاً – فإما انك تقف إلى اليمين مسلطاً شعاعاً من الضوء أمامك وتبقى العتمة قابعة خلفه وخلفك، او انك تقف إلى اليسار مسلطاً شعاعاً من الظلمة امامك، والا فأنت موجود في موقعين متعاكسين في وقت واحد.

دعك من ذلك كله، فأنت في اللحظة الاولى من اطلالك على اللوحة تفاجأ بنقطة جذب شديد في مركزها بالضبط. انه ذلك البناء الواضح لمترل او مبنى ما تم يمتد بصرك قليلاً إلى اليمين لترى امتداد ذلك المبنى، عمقه، او جانبه الايمن. يمكنك الآن ان تراه، تحت غلالات من (مرشحات الالوان) ثم تقفز العينان إلى المبنى المجاور، إلى اليسار، انه كامل بجانبيه وشرفته المطلة على الوجهة، وقد تعود العينان إلى المبنى الاول – كأنه نقطة بداية لكل حركة، ثم إلى اليسار حيث مبنى ثالث، بشرفة اكثر ارتفاعاً، يليه آخر عند الانحناءة في الطريق. وتسقط العينان إلى الاسفل جهة اليسار. مبنى من دور واحد يشبه مظلات الاسواق، تحتها وحولها حشود من الناس يبدون كالظلال من خلف الزجاج الملون كأنهم في سوق عامة .. الاشكال تسلمك نفسها حتى تجد نفسك في قلب مدينة تطوف حول مبانيها من كل الجهات، ولكنك قد لا تكتشف كيف اوصلك الفنان إليها، لقد حرك عينيك يمينا ويساراً – رغما عنك – على غير نظامهما في الرؤية المنظمة حيث يبدأن من نقطة ثابتة وتتحركان – بنظام دقيق – في اتجاه واحد خطوة مع كل اكتشاف ومعرفة .. ببساطة انت لا يمكنك ان ترى اللوحة الخلفية لسيارة تقف امامها بالضبط الا اذا ثبت عينيك على السيارة وتحركت حولها، ولكن الفنان يريك اياها وانت في مكانك ثم يريك جوانبها وانت حيث انت ..

منذ عام **1910**م كان بيكاسو مثلما كان جورج براك، يرسي الاساس لاسلوب جديد في التصوير بلقي به وراء ظهره بكل قوانين ومواضعات فن التصوير .. والواقع انه استلهم هذا الاسلوب الجديد من

اعمال سيزان واطلق احد النقاد على هذا الاسلوب (التكعيبية) وسرعان ما استقر الاسم لدى الفنانين والنقاد .. كان سيزان يرى ان فراغ اللوحة يمكن ان تشغله "الاشكال الاساسية والبسيطة من زوايا متغيرة، وهذا معناه ان زاوية النظر الواحدة التي تعطيك حقيقة واحدة مكتملة وثابتة قد استبدل بها عديد من زوايا النظر لعديد من الحقائق غير الثابتة! اي ان ذلك المشهد التصويري لموضوع، اناس يجلسون على العشب مثلاً، او فارس على حصان، بدقة الملامح للشخوص، وواقعية تصوير خلفية الاشجار والماء والحشائش، اسلوب عصر النهضة، منذ ماساتشيو وجيوتو والذي طرأت عليه عدة اساليب غيرت في التناول وابقت على زواية الرؤية، هذا المشهد، عند بيكاسو وبراك، لم يعد قادرا على "نقل الحقيقة" بل مظهرها الذي تطل به، اما جوهرها فماثل في تعددها بحسب تعدد زوايا النظر ..

هذه مسألة تحتاج إلى وقفة اخرى، ولكن اصحاب هذا الاسلوب يرون ان المشهد الواحد على مستوى واحد ليس حقيقياً، على الاقل انك لا تراه بل ترى صورة له. ولأن العين لا تراه دفعة واحدة. او



*صورة شخصية – بورتريه دانيل – هنري كابنفايلر، في باريس، خريف عام **1910**م، للفنان بابليو بيكاسو.*

في (لقطة) واحدة بل تراه من خلال ما تستجمعه من الف (لقطة) او "كادر" لوحة المستوى الواحد لا تعطيك كل هذه "اللقطات" بل تختار واحدة، ولوحة المستويات المتراكمة – شفافة – فوق بعضها

البعض، تعطيك الف صورة لألف لقطة. مركبة فوق بعضها، ولكنها "تحاصر" جوهر الاشياء.

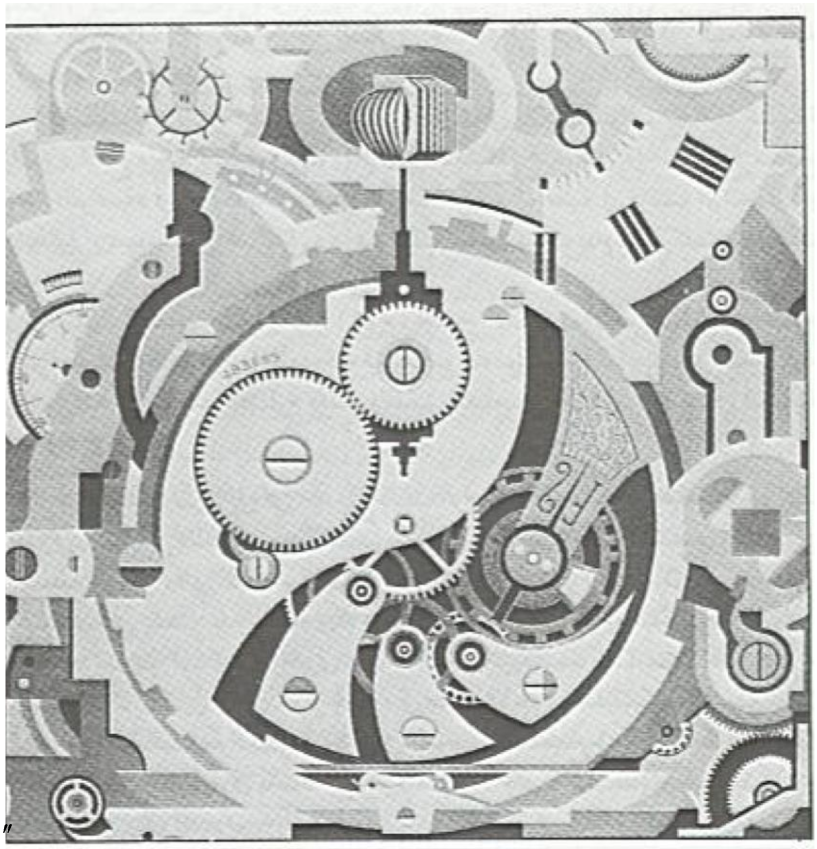
امامك لوحة من هذا الاسلوب لبابلو بيكاسو "عازف الاوكورديون" صور فيها العازف عشرات المرات وفي الوقت نفسه يمكنك ان تستخلص الصورة الأساس ثم ترى تكراراته، ولوحة اخرى للفنان المرهف فؤاد مغربل، "تكوين معماري" قد يكون من الايسر عليك ان تستخلص منه

الاساس وتكراراته، طبقات من الرسم، فوق بعضها البعض دون ان يمحي السابق، عديد من الرؤى والحقائق، ولكنها جميعا تحاصر جوهر "حقيقة كلية".

ظاهر الجوهر، وجوهر المظهر ..!

لم أقصد في عنوان هذه الزاوية أن استخدم نوعاً من التراكيب اللغوية التي يملكها كثيرون في صياغة العناوين .. ثقافة التنمية، وتنمية الثقافة، استهلاك الثقافة، وثقافة الاستهلاك .. ثقافة الوعي ووعي الثقافة، إلى آخر ذلك، بل حتى لعلني ممن لا يميلون إلى ذلك التلاعب والزخرفة الشكلية، على الأقل لعدم القدرة عليها،

ولولا أن الناس قد أفرطوا في هذا النوع من التلاعب، لأصبح لهذا الكلام – في عنوان الزاوية – قيمة أخرى، أقول هذا بلا حرج لأنه ليس من عندي، ولكنه التقاط للمعنى في كلمات فنان شهير هو الأمريكي ارنست تومز ***Ernst Thoms***، لاهميتها لم أجعل منها عنواناً للزاوية فحسب، وإنما موضوعها الكامل ..



الساعة" للفنان جيرالد مورفي، 1925م متحف دالاس للفن، (مهداة من الفنان)

أمامي الآن ثلاث صور لثلاث لوحات احترت في الاختيار بينها، زهرة واحدة تفترش سطح اللوحة كلها، جميلة إلى حد لا يصدق .. اللوحة اسمها "زهرة إيريس السوداء رقم 3" (1926م) للفنانة

جورجيا أو كيف " ***Georgia O Keeffe*** " اللوحة كان يملكها متحف المتروبوليتان للفن في نيويورك، ولكنها في عام **1969**م انتقلت إلى مجموعة خاصة، ولا أعرف كم بلغ ثمنها، ولكني لن أندهش لو كان رقماً فلكيتً يتجاوز إعلى اللوحات.

والصورة الثانية لفتاة تجلس وحيدة إلى طاولة مستديرة، مع فنجان من الشاي وأمامها إلى الجهة الأخرى من الطاولة كرسي شاغر، ربما بانتظار قادم لا نعرف من يكون، والمشهد في غرفة، في وقت ليلي، لأن النافذة خلفها تبدو بالخارج اضاءات ليلية، اللوحة اسمها "اوتومات" (مكان الوجبات السريعة التي يحصل عليها من ماكينات العملة) (**1927**م) للفنان إدوارد هوبر.



*"اوتومات" للفنان إدوارد هوبر **1927**م.*

واللوحة الثالثة رسم دقيق حد الفوتوغرافيا لساعة اليد، وأجزاء الجرس للمنبه معاً .. اسم اللوحة: "الساعة" (1925م) للفنان جيرالد مورفي. وأمامي مع هذه اللوحات الثلاث كلمات إرنست تومز: " .. لقد استطعنا أن نرسم (نصور) من الخارج، الداخل" ولم أحاول أن أترجم الجملة من خلال فهم خاص، مؤثراً ركاكة الحرفية، حتى نعرف بعد ذلك ما كانت تعنيه، والجملة بلغتها هي: " **We painted from the outside in** ".

لو أننا نشرنا الصور الثلاث معاً، هذا ما كنت أتمناه لأثار ذلك حيرة عما يجمع بينها، إذ تبدو كل لوحة كما لو كانت من اتجاه مخالف تماماً للأخرى شكلاً، مثلما يلح ذلك الاختلاف في الموضوع، من انسان في حالة ما إلى زهرة جميلة، إلى طبيعة صامتة في "تروس" الساعة ..

مع ذلك كله فاللوحات الثلاث، التي انتجت في ثلاث سنوات متعاقبة شديدة الولاء لملمح واحد محدد من اتجاه واحد، تكاد تشكل جميعاً مثلاً واحداً عليه! ملمح ميز "الواقعية" في أمريكا بالذات عن كل ما أفرزته الواقعية في فرنسا أو انجلترا أو ايطاليا أو سويسرا أو هولندا ... هو ذلك الذي تمسك به بدقة كلمات إرنست تومز ..

في تلك الفترة، ابتداء من 1910م، خرج الفنانون الأمريكيون من اعلام الواقعية بما أعطاها هويتها الأمريكية فيما عرف بـــ "الواقعية

الصارمة" أو التحديدية التي رأت أن الرصد الصارم والملم والدقيق لتفاصيل "المظهر" يحدد في النهاية "جوهره" ..

هنا يمكننا أن نرى إلى حد بلغ ذلك الرصد للتفاصيل في "ساعة" جيرالد مورفي، تفاصيل "المظهر" حين نكشف غطاء الساعة فنرى ذلك الحشد من التروس والقطع الصغيرة التي تثبت بها التروس، و "البراغي" التي لا ترى إلا بعدسة، بها الشقوق التي يمسك بها "المفك" و "الأحجار" التي تدور بينها محاور التروس، والتي يميز عددها ساعة ثمينة من أخرى زهيدة الثمن، ويمكننا – للعارفين – بعض الشيء بالساعات – أن نرى أن الفنان لم يخطئ في مواقع الأجزاء الدقيقة، فإلى اليمين مثلاً –داخل دائرة الساعة الكبرى– نرى في الموضع الصحيح "عتلة" ضبط الساعة، التقديم والتأخير، فوق "الرّقاص" أو "الهزّاز" وشرط الضبط، والحرفين "**S**" للتبطئ و"**F**" للتسريع، إلى آخر ذلك .. تفاصيل في الشكل الظاهري لأجزاء الساعة، أقول: يمكننا أن نتعرف في هذه اللوحة بوضوح على رصد تفاصيل الشكل الظاهر، وحتى نستطيع أن نصل إلى ما تشير إليه في "الجوهر" يكون السؤال: وأين التفاصيل في صورة الفتاة، أو في الزهرة؟

الزهرة ككل لوحات "جورجيا أو – كيف" للزهور، هى لا ترسم آنية زهور، أو مجموعة، وإنما ترسم زهرة واحدة تملأ كل مساحة اللوحة، واستعراض التفاصيل فيها لا يكون على غرار حصر أجزاء الساعة، وإنما تلجأ إلى التحديد الصارم لمظهر اللون بدرجات نعومته المستحيلة، وشكل

الأوراق في التواءاتها، أو استقامتها تصنع منه عالماً موازياً تماماً للزهرة، تمسك بعلاقة الورقة كأنما تصور تفاصيل دقيقة في سلوك الانسان بالانسان، أو الرجل بالمرأة في حالاته المختلفة من الوئام أو الشقاق .. لتلك الزهرة وقفة أخرى مستقلة، حتى وإن لم يتح نشر صورها .. يشدنا إلى ذلك "توظيف" اسم الزهرة "زهرة ايريس السوداء" بالدلالة الاسطورية لاسم ايريس، رمز الشقاق والخصام لدى اليونانيين القدماء، وايماء اللون الأسود في الاسم، حتى وإن لم تستخدمه ضمن ألوان الزهرة..

والفتاة في لوحة أدوارد هوبر تضج بالتفاصيل، الشكلية التي لم يلتفت إليها أحد من الدارسين فعدوها استثناء لتوجه الواقعية الصارمة في رصد التفاصيل، ولكنها ليست تفاصيل اجزاء كتفاصيل الساعة بل تفاصيل نفسية طافية على "المظهر" تقود إلى "جوهر" تلك الحالة النفسية .. ستكون لها أيضاً وقفة مطولة، والمساحة هنا لا تتسع لكل شيء .. هنا في الساعة هناك اشارة هامة أظن من الصعب الانتباه إليها رغم وضوحها الشديد.

أعطيك فرصة التأمل والاكتشاف، هذه متعة قصوى، نشغل تلك الفرصة باعادة تأملنا لفكرة الزمن في حد ذاته، الذي اخترنا له آلة تعد ثوانيه، ذلك العد يصنع تراكماً متزايداً، حين ننتظر شخصاً أو حدثاً أو موعداً .. مرت ساعة .. مرت ساعتان، أو دقيقة .. دقيقتان .. عمر الانسان كله هذا التراكم الزمني، سنة واحدة، سبعون عاماً، تحصيلها

أوراق التقاويم سنة بعد أخرى، وفصول الدراسة، وترقى الوظائف في المناصب، وتوالي الأبناء، وتنذر باقتراب نهاياته الأحفاد .. يمر الزمن بطيئاً أو سريعاً، ولكن الساعة – تلك الآلة الجهنمية، لا تستجيب لشوق من طال طريقه فتسرع، ولا ترحم من يطارده الوقت فتبطئ .. إنها مطرقة تعد ضرباتها على عمر الانسان .. الساعة آلة ينتظم داخلها الزمن كانتظام حركة التروس، تحصيه مضاعفة أرقام العد مع كل حركة للتروس: واحد اثنان .. ثلاثة .. أربعة وجهها يحمل علامات اثنتى عشرة ساعة، لا تسقط حين تكتمل وتبدأ العد من جديد، لأن هناك نهاراً أو ليلاً ينقضي مع تكرار العد، ويمكننا أن نحرك تلك الأرقام إلى حقيقة هولها المتصاعد، فالساعة الواحدة ستون دقيقة، في كل دقيقة ستون ثانية، في كل ثانية ستون جزءاً، في كل جزء ستون جزءاً حتى نعجز عن الادراك أو حساب هول الأرقام. هناك في الصورة اشارة إلى هذا التراكم (أقصى اليسار في المنتصف) حيث وجه ساعة (المينا) نقرأ عليه الأرقام بوضوح " 30 – 40 – 50 – 60 " ..

ولكننا في نظرتنا للزمن رأيناه من جانب دون الآخر، فالانسان الذي يمر عليه عام يكبر عاماً، ولكن عمره ينقص عاماً، والساعة التي لا تتوقف، حين تلقي خلفها زمناً متراكماً، تنتهب أمامها زمناً باقياً يتناقص ساعة بعد أخرى، أو ثانية بعد أخرى .. باق من الزمن ثلاث ساعات، ساعتان، ساعة .. وما اضافته من حساب متصاعد فيما بلغه العمر، تطرحه زمناً متناقصاً من مسافة باقية إلى النهاية، ولكننا لا ننتبه. هنا نصل إلى الخطأ المتعمد الصغير الذي لا يلحظ في اللوحة، والذي يعطينا هذه

الدلالة "للجوهر" في الساعة .. أظنك قد اكتشفت في أقصى الركن الأعلى يميناً وجه ساعة أخرى، أرقامها لاتينية كبعض الساعات، شرط يعرفها الجميع ويعدها من لا يعرف القراءة والكتابة، وأظنك قد لاحظت أنها حسب دوران عقارب الساعة تقرأ هكذا: رقم **////** يليه رقم **///**، بعده الرقم **//**، **4–3–2**، في عد تنازلي معكوس لنظام التصاعد العددي في اي ساعة، هى "ساعة" لا تضيف إلى ما مضى، بل تطرح مما تبقى ..! هذا ما كان يعينه ارنست تومز؟

ظاهر الجوهر ..

وجوهر المظهر ! ـ2

فتاة في كامل لباسها، حتى القبعة التي تدلت اطرافها تحت وطأة الهم في الرأس، أو اتقاءً لوخز البرد في أطراف الاذن، وحيدة القى بها الفنان، أو القت بها برودة أيامها، في ذلك المكان، الشاغر إلا من هواء بارد تكابده حرارة مدفأة زيتية تتبدد جهودها في زوايا رحابة المكان، المفتوح عن آخره في الخلف على سماء بلون الليل وحلكته،

حاصرت من كل جانب كل بصيص يحاول ان يتزلق على خيوط النور في "فوانيس" الشارع، قطعت الحلكة كل خيوط النور، وضغطته في مصادره مقموعاً في "اللمبات" التي بدت مجرد اقراص معلقة في الفراغ حين اختفت وراء الاعمدة وراء أستار الظلام، وبين تلافيقه .. جو يسحب من الروح أمنيات الدفء، ويشعل مكانها كآبة الذكريات وألم الوحدة ..

وحدها، ولا شيء إلا البرد والجماد، ولا أحد إلا الصور المهزومة والمراوغة للوجوه التي عبثاً يستدرجها الخيال، فتفر لحظة القدوم، غير مبالية بتمتمات الترجي، وهمهمات الوجع والحنين .. وجوه كانت قد

عبرت في زمن عابر، استوقفتها الحياة لحظات سجلت تاريخ وجودها، وأزمنة الاقتسام الودود لمسافة محددة من رحلة الحياة، ثم تركت توقيعها محفوراً على جمجمة الرأس وانصرفت .. هى الآن – تلك الفتاة – تهرب من زمنها الحاضر، وترتد إلى حيث كانت قد القت او تلقت تحية وداع، في تلك الوحدة ضن عليها الفنان بظل، مجرد ظل لانسان لا تعرفه، فاجلسها في صالة محل للوجبات السريعة، التي لا يقدمها عامل، بل تلفظها ماكينات آلية حين تتلقى قطعة نقود .. المكان خالٍ حتى من عمال غرباء ليظل المكان ضاجاً ونافثا لمشاعر العزلة التي لا تبددها حركة العمال وصياحهم ..

أمامها كرسي، وحيد مثلها، وشاغر، اقترب من الطاولة ليعلن انه ليس في انتظار أحد، أو ان احداً كان منذ لحظات يجلس عليه وبارح المكان، وفنجان واحد من الشاي، اختلف مذاقه عن السابق مثلما اختلف مذاقه عن السابق مثلما اختلف مذاق الايام، كان يغلي في جوف الماكينة، لكنه برد لمجرد ان عبر في هذا الصقيع مسافة قصيرة بين الصنبور والفنجان، فلا أثر لبخار يتصاعد من الشاي .. لو كان لا يزال يحتفظ ببعض حرارته، لخلعت عن كفها الأيسر ذلك القفاز، وأمسكت الفنجان بكلتا راحتيها استشعاراً للدفء .. هل هى الآن تهم برفع الفنجان لترتشف منه بعض



الشاي؟ أم الها للتو كانت قد شربت منه رشفة وها هي تعيده؟ لا نعرف لأن حركة الفنجان قد جمدت على الاحتمالين، وبعد لحظة ترفعه، أو بعد لحظة ترده إلى الاستقرار في موضعه، جمد على حياد معادل لحياد حياهًا المفرغة من روعة الحزن، كفراغها من تعب السعادة .. لا شيء يحدث، ولا أحد يجيء، والوقت يوغل في الليل من ظلمة إلى ظلمة أشد فما الذي أتى بها إلى هذا المكان؟

ربما جاءت هاربة من مكان لا يرحمها، فلا يني يعيد ويلح في التكرار والاجترار لذكريات كان قد شهدها، وربما جاءت لائذة بمكان – هذا المكان – قد شهد ذكرياهًا هنا، وغدت تلك الذكريات عصية، فجاءت تستجديها في مواقعها.

عيوننا – كمشاهدين – على رأس الفتاة وحده، عيناها أسدلتا النظر، وارتختا الجفون دون أن تكونا محدقتين في شيء، هما لا تستعرضان مشاهد للرؤية، بل صوراً من أحلام قديمة، لا تتراءى على شبكية العين، بل على جدار الرأس، تتقلب مع تململ دماغ متعب حتى تطويها تلافيفه، عينان لا تكشفان عن ملامح محددة، فالملامح هنا تصنعها الكآبة والحزن، لا الأنف والعين .. وفمها مشدود من جانبه الأيسر، كما تفعل دائماً في لحظات الأسف التي لا تصحح ما كان .. أقول عيوننا على الرأس وحده، وفنجان الشاي، ولا نهتم بشيء آخر في اللوحة، وقد تكفلت مساحة سواد الليل الطاغية والممدودة من جانب اللوحة إلى جانبها الآخر، بنشر الحس بالوحدة والألم فلم نعد بحاجة ان نرى شيئاً آخر يثقله .. فلماذا الرأس وحده، والفنجانه هما ما يشغلانا؟

اللون والخط والشكل، كلها أشياء توجه أول ما توجه إلى "عين" المشاهد، ولكن ها قد شغلنا هنا ما يدور داخل رأس الفتاة، تدلنا عليه حركة اليد بالفنجان، الساهمة، واطراقة الرأس الغارقة .. ها نحن – كمشاهدين – نضبط متلصصين، وفضوليين تشغلنا قراءة تفاصيل ذلك الداخل على صفحة الظاهر، أو اننا نغوص مع ذلك الظاهر حتى قراره، لنعرف كنهه وجوهره .. !

اللوحة، "أوتومات" (1927م) للفنان ادوارد هوبر، هى التي أشرت إليها مع لوحة جيرالد مورفي "الساعة" (1925م) ومع "زهرة إيريس السوداء" لجورجيا أو – كيف (1926م)، في سياق حديث

"الواقعية الصارمة" أو التحديدية في أمريكا، وعرض لجملة إرنست تومز: "لقد استطعنا ان نرسم من الخارج، داخلاً".. هذا فنان آخر، إدوارد هوبر يرسم داخلاً نفسياً، من خلال تصويره لخارج سطحي .. أهكذا؟

لقد أشرنا إلى ان "الواقعية التحديدية الصارمة" التي أعطت للواقعية في امريكا ملمحها المميز بها عنها في دول أوروبا، قد عمدت إلى الرصد الملم والدقيق للتفاصيل في ظاهر الاشياء، ورأينا قبلاً إلى مدى بلغت تلك التفاصيل، في "ساعة" مورفي حتى ليثير ذلك دهشتنا: لماذا يجهد فنان نفسه في رسم ميكانيكي لتروس ساعة، حتى إذا ما اكتشفنا في ركام تلك التفاصيل ذلك الخطأ البسيط المتعمد، في رسم وجه احدى الساعة بأرقام لاتينية متناقصة (**4-3-2**) (الزاوية العليا اليمنى) بدأنا نتأمل جوهر الزمن، الذي يضيف تراكمات متصاعدة مع كل ثانية، ولكنه ينتهب الباقي في عدٍ مقابل متناقص إلى النهايات .. رأينا تلك التفاصيل للواقعية التحديدية الصارمة في ساعة مورفي، فأين هى تلك التفاصيل الظاهرة في فتاة هوبر هنا؟

النقاد يقولون ان ادوارد هوبر، الذي خالط رواد الواقعية الصارمة، لم يكن ضمنهم، فظل هو الاستثناء بين فناني هذه الفترة في واقعية امريكا .. هذا آخر ما قرأته – على الأقل – لفيلاند شميد، في كتاب صادر من امريكا منذ شهرين (**12** ديسمبر **1994**م) أعني انه ربما آخر ما استقر عليه الرأي في هذا الفنان .. وربما ساعد على دعمه ما يقوله هوبر نفسه: "بالنسبة لي .. الشكل واللون والتصميم مجرد أدوات أعمل بها

فحسب، ولا تستهويني في ذاتها من أجل ذاتها، ما يستهويني أساساً هو تلك الساحة الرحبة للتجربة والحس" .. ما أصدق كلمات الفنان دلالة على فنه، وهذه البنت نموذج منه .. وما أعجز نظرة النقد، حين تستثني من تيار فني واحداً من أروع من ابدعوا فيه وهو "يرسم من الخارج داخلاً" لم يشغلنا عنه "حضور" المكان وتفاصيله ..!

لقد كشف موروفي غطاء الساعة واعطانا ما تراه أبصارنا في فيض من التروس والتفاصيل، وكشف هوبر غطاءً شفيفاً لتلك النفس المتعبة واعطانا ما تدركه بصائرنا في فيض من التفاصيل النفسية تركها – بلا حصر – مفتوحة أمام اجتهادنا .. تلك النفس الشبيهة بالليل، فمن النافذة لا ترى إلا حلكة مصمتة، تعرف ان في جوفها البيوت والسائرين والنائمين، أبداً من الوجوه والكائنات والجماد، بداخلها كل عرامة الحياة التي لا تستريح لحظة، وفي جوف غموض تلك النفس ايضاً، مهما بدت كالحلكة مصمتة لا يرتسم على وجهها شيء، تضطرم ألف ألف حياة، كل حياة منها هى ثانية مرت من عمر الفتاة، أصبحت أخرى مع ثانية جديدة، طالما الانسان – كالنهر الذي تغمره في كل لحظة مياه جديدة فلا تتزله مرتين – سائر في الزمان .. أعطانا صاحب الساعة تفاصيله باللون والشكل والتصميم، وأعطانا صاحب الفتاة الذي لا يهتم باللون والشكل قدر اهتمامه بمجال وساحات التجربة والحس، تفاصيله التي لا يوجهها للعين، بل يصلها بين رأس ورأس، وها هى رؤوسنا لا تزال تتفرس بنهم في رأس الفتاة ربما .. !

صوت صمت الحزن !

هذا الرجل أعرفه جيداً، وتعرفه أنت ربما .. وحده سيد فضاء اللوحة بكاملها لا ينازعه فيه زهرة أو طير أو صوت لموج البحر، وحده يتمدد على راحته في فراغ يعادل فراغ الكون، فاللوحة "عالم" مكتمل الوجود، مثلما للحياة عالمها ..

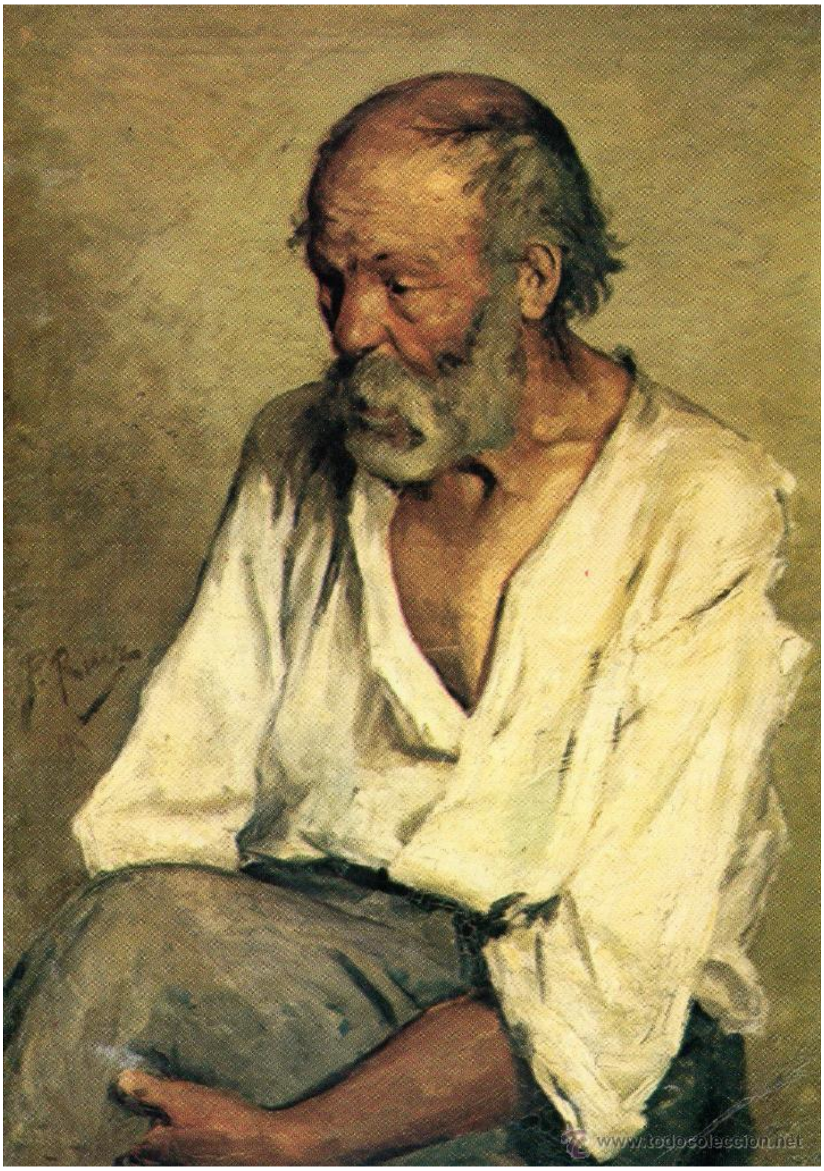
هو في لحظة أخيرة من مراجعة حساب ختامي، لحياة طالت بعمر هذا البياض في الشعر، وتلك الأخاديد المحفورة في الوجه، لم تعد دماً ولحماً وعروقاً ونبضاً، بل صلصالاً يعقد بنود الاتفاق في علاقة وشيكة بين الجسد المهدم وتراب يسفى عليه عند الرحيل .. وجه صلصالي خرج عن دائرة الانحياز للحس، والتوجع بالألم، والانبساط بالفرح، خرج عن حركة الزمن وشروطها في كل ما مر به في الماضي، ويصدر عليه حكمه أو يصيب حكمته .. حياد لحظة أخيرة من مراجعة الحساب كله ..!

بوجه خفيض نصف مطرق – ليس بذل قديم في مكابدة العيش، بل برزء الزمن ينوء به كاهله – ينظر – ليس إلى الأعلى لسماء يغض الطرف عنها، وليس إلى الأسفل لأرض ضاقت به غضاً وعفياً ولم تعدْ تعدُ إلا بحفرة بنصف طوله وقد وهن، ينظر ليس إلى أعلى أو أسفل أو أمام أو وراء، ليس إلى خارج الرأس يحدق في شيء، أو داخله يفتش عنه، بل إلى حيث ما حدثونا عنه من (لا حيث) .. كأن لا علاقة له بما يسترجع أو

يستعيد إلا مجرد الشهادة عليه، طالما لم يعد بوسعه – بل يضيق قدرته – أن يبدل منه أو يغير من مساره ..

ليس أمامه الآن "أمام" فكل العمر خلفه ومستقبله لحظته الحاضرة وحدها، مثقلة بانتظار أن تكون الأخيرة المكملة لسنوات العمر، أو هاربة لائذة مستجيرة بوجع الماضي الأشد رحمة من وجع التوجس وهول الانتظار ..

لحظة فريدة يلتقطها فنان كبير، قصيرة بارقة، ومتوهجة كتلك اللحظة التي لا تجاوز الثانية في قصة قصيرة ناجحة، تروى من خلال وطأتها القصة كلها، ها هنا حياة بكاملها تهمي متدافعة عبر اللحظة الفريدة التي يحياها شيخ عجوز كما لو كانت من خارج احتسابها ضمن العمر، حياة كاملة تندفع كشريط سينمائي عبر ذاكرة متعبة، ليست داخل تلك الرأس المثقلة بالهم، بل مستجلبة من الرأس لتكون أمام البصيرة لا البصر، هو الآن يراها جيداً، ويحياها للمرة الثانية بزمنها العجول لا المعيش.



ما أسوأ الذاكرة حين تنقبض وتنبسط فلا تطلق إلا مخاضاً للوجع والألم والحزن ..

يذكر، بل يرى، ذلك الشاب اليافع – نفسه حين كان – يتفجر قوة وحيوية وغروراً، وأيضا قدرة على الظلم، يرى كيف أحب، ووجه الغالية الذي لم يقدر أي نعمة كان، والعيون اللامعة تبرق بالحب، يذكر، ويرى تلك الحالة: "لله ما أحلى عيون العاشقين حين يبسمون" التي لم يقلها الشاعر بل الفرح الانساني .. كيف يمسك بالوجد والقلب – بهذا الوجه الماثل له تلك اللحظة حبيباً وغالياً، والذي انهزم وفر منه في دروب الحياة المعيشة ؟ يرده مرة أخرى إلى ذلك الزمن، زمن الحب والوجد، بعد أن علمته الشيخوخة حكمة لا تكون إلا مع تقدم العمر وفوات الأوان، ليوفي صاحبه الوجه حقها الذي أغمضه حتى ضاعت؟ ليس أفظع من ندم لا يجدي وقد مضى كل إلى غاية عرف الآن انه لا يرجوها .. يتبدد وحه الحبيبة كصورة على سطح الماء القي إليه بحجر، ويرى من بين أقواسها ودوائرها تتجمع الصورة القاسية لوجه عفريت بشع، رئيسه في الميناء التي عمل بها حمالاً بطاقة رافعة آلية، وحمل من الظلم والقسوة أضعاف ما حمل من صناديق الخشب المتخمة بالحديد، يرى اللحظة ذلك الوجه الظالم الحقود ويده القاسية تلطم وجهه وتترك أصابعها الخمسة فوقه، ويوجعه الألم للمرة الثانية رغم أن زمناً طويلاً يفصل بين الصفعة في حياته المعيشة وبين الصفعة المعيشة الأن للمرة الثانية، ويتحسس الوجه خلسة، ويعيد للمرة الألف تمييز الأصابع المنسية فوقه آنذاك منتفخة بالمذلة والهوان في تيه صاحبها الذي لا يليق بانسان له مصير كهذا المصير ..!

من يوقف هذا التيار المعذب، وهذا الألم على ألم قديم؟

يرى الآن وجوه الصحاب الذين حملهم على الكتف ودعهم واستودعهم التراب للبقاء في ليل ليس له فجر، ليل الليل، الذي جاء على غير موعد مضروب، ولا يمنح إلا الوعد ببقاء أبدي مقيم .. "ليل بلا زمن أو تاريخ ***Dateless Night*** الصياغة العبقرية لليل الراحلين التي أمسكت بها عبقرية شكسبير .. أحبابه الذين رحلوا ما تركوا له غير البكاء، يمرون الآن، وخلف كل وجه حكاية حياة عبرت وانقضت، وجه يبتسم، وآخر يسخر، وثالث متجهم، وغير لم يبرأ بعد – مثله – من الألم، تفاصيل تتشابك بعضها مع حياته هو، التي خلف ظهره، تنسج رقعة مشتركة، ثم تنفصل، وتنقطع خيوطها عند حافة الأرض في لحظتها الأخيرة، ولكنها كله – كل الوجوه – تستحثه، وتتعجل انخراطه، تراباً بين ترابهم ..! ربما كانت هذه هى لحظة الارتحال، ربما تكون اللحظة القادمة، أو لا يزال أمامه رصيد كبير من الألم ..

لماذا تستبد به هذه اللحظة البارقة، والقابضة على حياته كلها، وحدها صور الحب الهاربة المراوغة، لا تتلكأ إلا عند مواجعه ووحدها صور الموت المتأنية، الرازحة على الصدر والرأس؟.. وهذا الصوت يسمعه، لشيخ عجوز من مثل عمره، يردد من الصدر لا الغم:

Then can I drown an eye, unused to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,

And weep afresh love's long since cancelled woe[3],

وهل بوسعي أن أغرق (بالدموع) عيناً، يعز عليها أن تفيض .. من أجل صحاب أعزاء، غيبهم ليل للموت بلا تاريخ، وأبكي مجدداً مواجع الحب التي طالما عفا عليها الزمن ".

ما أروع الشعر وأسوا ترجمته، واروع منه "روح الفن" التي أمسكت باللحظة الفريدة البارقة، المستوعبة لحياة كاملة لعمر هذا الشيخ، في لوحة لفنان بارع، أو في معزوفة قصيرة لشاعر فذ (سوناتا لشكسبير) .. لحظة التذكر مشردة الخطى، لشيخ جفت رحلته، فما عاد يرى منها إلا استعادة لكل ما يجيء بصوت الحزن في كل قلب ..

[3] السوناتا 30 لشكسبير



المرأة الباكية – بيكاسو

تذهلنا قدرة الفنان على رصد الداخل وتصويره على صفحة الوجه، لوحة لصوت الحزن الصموت لا لوجه الرجل، صمت يزعق في الصدر بصراخ مكتوم كصرير باب عتيق، (حين تلامس اللغة الوجع الانساني في الفن تصبح لها عبقرية الفن ذاته .. تلك "المصايتة" في حرف "الصاد"، في

"صرير صراخ الصمت" تدفع بالضرس إلى طحن الضرس، حين يقشعر البدن من تصور هول الألم) قدرة لم نألفها بهذه القوة إلا عبقرية كعبقرية قارئ النفوس ومدونها على الوجوه، رمبرانت ..

هل أعجبتك هذه اللوحة؟ أعد تأملها جيداً مرة أخرى، قبل أن ترى لوحة ثانية (الصغيرة) بأسلوب آخر للموضوع ذاته، الوجع الانساني، امرأة تحول كل شيء في ملامحها إلى ينبوع يكرس للبكاء .. غريب أن يبكي الأنف مع العين والفم، وأسنان نعض من الألم على منديل في اليد .. فأي اللوحتين تستأثر بك على نحو أشد؟ ..

ربما تكون الأولى؟ وربما نكون أحياناً مأخوذين بحضرة الفن، أو ممسوسين بوهم، او متأثرين برأي شائع، فإذا قلت لك ان اللوحة الثانية "المرأة الباكية أو الوجه الباكي" لفنان كبير لم نعد نملك إزاءه حقاً في ابداء رأي مخالف، هو بابلو بيكاسو، وإنه رسمها عقب لوحته الشهيرة (الجيرنيكا) في أكتوبر عام **1937**م، هل يدفعك ذلك إلى اعادة النظر في انطباع سريع فضل اللوحة الأولى؟ ولعلك في هذه المعاودة ستكتشف في زورقي العين منه وتحطمهما ! ومثل ذلك التجاوز الزاعق والصارخ للألوان في الوجه والذي كان قد أخفته عنا (الجيرنيكا) بلونها الرمادي، وقد تستلهم من فلسفات مذارس كالسيريالية، والتكعيبية أسباباً جديدة تعلي في تقديرك هذا "الوجه الباكي" على صورة العجوز الأولى .. أهذا ما تراه الآن؟



" عازف الكمان " للفنان بابليو بيكاسو، ربيع 1912م

"المرأة الباكية" ألف شيء غاب عنك .. مثلاً عبقرية الفنان في تحويل العينين إلى زورقين صغيرين (لاحظ مساحات الجفون الصفراء) تعطف بهما أمواج البكاء، يجاهدان الغرق ولكنهما آيلان إليه لا محالة، وقد

انقلب أحدهما أو كاد، يلتحق به الآخر، ودلالة ذلك على تحطم الانسان، صاحبة العينين، اشار له بغرق

لوحة العجوز الأولى، لفنان كبير أيضاً، لبابلو بيكاسو نفسه، وانما بأسلوب واقعي .. هل يعطيك هذا مرة أخرى حرية المفاضلة بين عملين لفنان واحد قد تنحاز بموجبهما للأولى التي اسمعتك على الفور صوتا ضاجاً لصمت الحزن في أشد حالاته نشوباً في القلب، عند لحظة المراجعة الختامية لحياة شيخ تودع وجودها المعاش، وتستعيد شريطها السابق بندم لا يعود يفيد؟

لا بأس، لك هذا الاختيار الأخير إذا شئت، وإنما يبقى هناك سؤال أمهد له، أو لك، قبله بمعلومتين صغيرتين، الأولى أن بيكاسو كان قد رسم لوحة العجوز "الصياد العجوز" في صيف عام **1895**م، أتدري ماذا يعني هذا التاريخ؟ كان بيكاسو آنذاك طفلًا في الثالثة عشرة من عمره (ولد في **25** أكتوبر عام **1881** ومات في **8** أبريل **1973**م) والثانية أن هذا الشيخ الذي مر عليه في تلك الجلسة مائة عام بالتمام، ما زال غارقاً في أوجاع أحزانه، هو "سالميرون" صياد عجوز معروف، اعتاد أن يستثمر شيخوخته، فيؤجر نفسه للفنانين ليرسموه كما يشاءون، وأنه حقيقة لا حزين ولا "يحزنون"!

إلى أي اللوحتين تنحاز؟ السؤال – مثل الجواب – موجه منك إليك ..َ!

عبد الرحمن السليمان ..

الرؤية دون العيون!

اذا وقفت في غرفة دامسة الظلام، ورفعت يدك امام عينيك لا تراها. هى موجودة ولكن العين تسبح عبرها إلى عمق لا متناه من الظلمة. حدودها نهاية الكون. لا تمنعها اليد او الجدران او المدنية او كرة الارض،

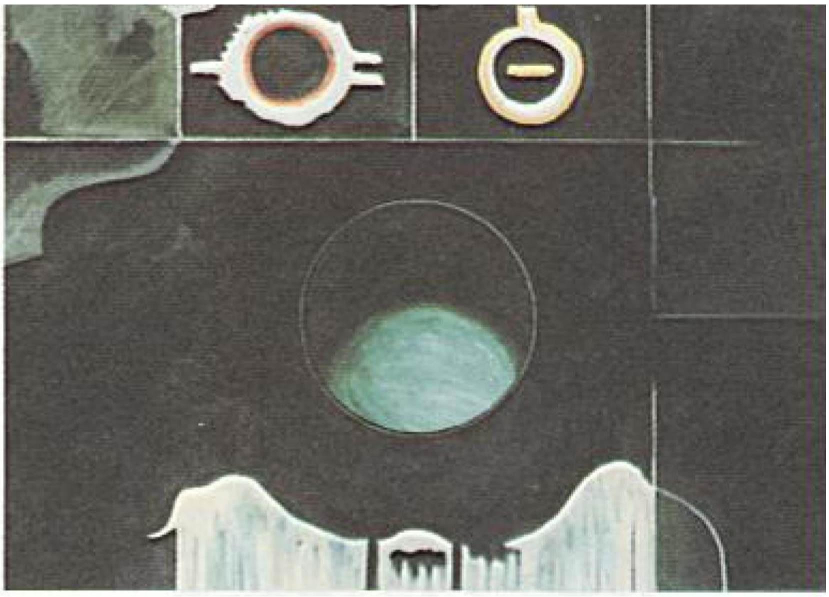
او ان الابصار موقوف عند سد من الظلمة يبدأ من اعتاب بوابة العين .. حين تضيء نوراً خافتاً تبدأ الاشياء في الاعلان عن وجودها، ترى اليد الممدودة، وترى ظلالها على جدار مقابل .. تراها لأن اشعة خارجة من الضوء الخافت تصطدم بالاشياء لا تعبرها وترتد، تنعكس عليها فنراها. نحن حقيقة لا نرى الاشياء بل نرى اشعة منعكسة عليها بنظام اشكالها، تدخل الاشعة، ملونة بلون الاشياء إلى العين فترتسم على شبكتها. اما الاشياء ذاتها فلا تدخل من العين وتنطبع عليها .. كل الاشياء لا ترى بل صورة وهمية لها من الاشعة المرتدة ..

ولكننا ايضا نرى ظل اليد، مسوداً، على الجدار، انه شكل من الظل لا تنعكس عليه اشعة ضوء، فاليد قد حجبت حزم الضوء المتجهة إليها وارتدت إلى العين لترى بها صورة اليد، وبقيت منطقة الظل – بشكل اليد – على جدار خالية من اي شعاع، فكيف رأيناها؟

والواقع اننا لم نر الظل، خيال اليد، بل رأينا صورة الجدار بكامله ما عدا تلك المنطقة المشغولة لا تزال بالحلكة السابقة، ارتدت كل الاشعة الساقطة على الجدار فرأيناه، وبقى ذلك الجزء الحالك. بشكل اليد لا نراه كجزء من الجدار، يوهمنا خواؤه بشكل مزيف لخيال اليد ..

حين ننام نغمض العينين، يتمدد الظلام ويتخذ مداه، لا نرى شيئاً، فكيف – ونحن مغمضو العينين – نرى صور الاحلام ونلامسها. نرفع شيئاً او نصطدم بشيء او نكسر شيئاً، مع ان الاشعة لا ترتد إلى العين؟ وربما كنا نرى الاشياء في الحلم بألوانها! هل تذكر ان كانت احلامك ملونة ؟!

صور الواقع وهم كصور الحلم .. تلك الشجرة البعيدة على مسافة مائة متر، تكاد ترى ثماراً خبيئة بين أوراقها، لو اظلمت الدنيا لاختفت الشجرة، مع انها كائنة تراها في الصباح، وتلك المروج التي تمرح بين ينابيعها، تقطف منها زهوراً جميلة لها رائحة زكية، في الحلم لو اضاءت عيناك فجأة تلاشت ووجدت نفسك فوق سريرك، تحاول ان تقطف ورداً من فراشك الذي لا ينبت الا نوماً أو أرقاً ..



تكوين .. للفنان عبدالرحمن السليمان

اذا رسمت كرة سوداء فوق جدار ابيض، ستراها كلما نظرت إلى الجدار في اي قدر من الضوء. بدرجات متفاوتة من الوضوح حسب شدة الضوء. ليس هناك كرة على الاطلاق، وما تراه محض وهم. كل ما في الامر انك منعت ارتداد الضوء فوق المساحة من الجدار المغطاة بلون اسود، ترى الجدار – صورة له – من الاشعة المرتدة ولا ترى جزءاً منه يمتص الاشعة ولا يعكسها، معروف ان الالوان البراقة تعكس الضوء والداكنة تمتصه. لقد تحدد لك شكل الكرة، ليس من خلاله، بل من خلال ما يحيط به.

هذه احدى النتائج التي اريد الوصول إليها: ان الكتلة لا تحدد نفسها بنفسها، بل يحددها ما يحيط بها من "فراغ" والفراغ هنا لا يعني "الخواء" بل قد يكون اللون المقابل فحسب ..

لو انك استطعت ان تحجب بشكل ما تلك الاشعة المرتدة من الجدار الابيض، مثلما فقدت اشعة مرتدة من الكرة السوداء، فانك لن ترى الجدار، بل سترى الاشياء الواقعة خلفه!

في اجهزة مراقبة الحقائب في المطارات، هناك "عين" (عدسة) ترى الاشياء داخل الحقائب لأنها استطاعت ان تحجب الاشعة المرتدة على سطح الحقيبة فلا تراها وترى ما خلفها، واشعة اكس التي تعطي صوراً للعظام او الرئة او القلب، لا ترى سطح الجسم لان شيئاً من الاشعة لا يرتد عليه بل ترى صورة ما يقع خلف جدران الجلد واللحم .. دون ان "تخترق خلايا الجسم وإلا أحس المرء بألم مروع".. العين الانسانية تتعامل مع هذا الضوء العادي، المؤلف من الوان الطيف، وهو ضوء خامل كخمول الاشياء ذاتها، ولو انها استطاعت ان تتعامل مع نوع آخر من الضوء، من الاشعة فوق البنفسجية او تحت الحمراء، لرأت الناس كيف يعيشون داخل بيوتهم المغلقة، ورأت في كل صديق تلقاه ما أكله في طعام الغذاء والعشاء، تلك حكمة العلي القدير، الذي أراد ان يحفظ للانسان اسراره وخباياه. وما تعجز عنه العيون بشروط ضوئها، ينجح فيه الخيال الذي لا يتعامل مع النور والظلام، انه قادر ان يرى ما شاء، داخل

صندوق مغلق، كل الأشياء التي ليست في جوفه، لا يحجب شيء منها الشيء الواقع تحته ..



هابطة السلم، لدوشامب (رقم 2)، 1902م

متحف الفن في فيلادلفيا

هذه ثانية النتائج التي اريد الوصول إليها، فالتعبيريون والتجريديون قد افادوا – ربما – من تصورات شبيهة .. هذا الظل الذي تراه ليدك على الجدار يختفي ان اختفى الضوء، فماذا لو انه لم يختفِ أيضاً؟ سيكون هناك عدد لا محدود له من الشكل الواحد مكرراً، والتعبيريون رأوا ان الجسم الذي يتحرك في الفراغ، يترك في مكانه السابق صورة للحيز الذي يشغله، ولوحة مارسيل دوشامب (1887 – 1968م) "امرأة تهبط الدرج" مثل جيد، صورة لها من الخطوط المحددة للكتلة وسط الفراغ، ولكن تلك الخطوط تشف عن خطوط سابقة لها، تحدد كتلتها في الفراغ فوق الدرجة السابقة، وتلك الخطوط الاخيرة لا تحجب الخطوط السابقة على درجة اعلى وهكذا .. هى رؤية بعيون تستخدم اشعة فوق البنفسجية او تحت الحمراء (لا اعرف ايهما) لا ترى السطح بل ما خلفه، ولا ترى ما خلفه وحده، بل ما يقع خلفه وهكذا، لا تراه وتعرف بوجوده فتصوره.

اول رسم للوجه هو ذلك الذي حدثنا عنه المؤرخ الروماني بلني في قصته ابنة بوتاديس، لقد كانت تحب زوجها الشاب حباً محالاً، ولم تتصور ان يغيب عنها في سفر خارج بلاده، وفي ضوء شمعه راحت تخط خطا حول ظله على الجدار. رحل العزيز ولكن وجهه ظل كما كان. كانت تراه وتحدثه، ثم ملأ ابوها المساحة داخل الخط بالصلصال وشكله، فأصبحت البنت قادرة ان تلمس الوجه. لقد عاش معها طوال فترة غيابه مع انه حقيقة كان البعد القصي من موطنه .. الفن دائماً يأتيك – مثل الحلم .. بما ليس له وجود، يعطيه مثولاً كمثول اشياء الواقع التي يخيل

الينا اننا نراها مع اننا لا نرى الا اشعة ارتدت فوق سطوحها فحسب، هذا لا يعينينا، فنحن نأخذ من الواقع ما نريد وحده، ونأخذ من الفن كل ما يريد هو لنا ..

بدأت وفي ذهني ان اقدم لتلك اللوحة للفنان السعودي عبد الرحمن السليمان، تصطدم العين بجدار منيع اسود، مثل جدار حمام مظلم، وفي الوسط دائرة، كأنها مرآة تعكس صورة الكون خلفك، او كوة في الجدار تطل عليه .. ليست مرآة ولا كوة، انها تلك الدائرة – الكرة – التي رسمت في الضوء لتختفي في الظلام، اذا استطاع المرء ان يحجب كل الأشعة المرتدة من الجدار رأى ما خلفه .. هو هنا يحاول، وما خلفه ليس قمراً مكتملاً كما يبدو، فعلى سطحه تفاصيل الارض متروكة لك لتشكلها كما تشاء، هى قابلة لاي تشكل.

وفي مسرحية هاملت لشكسبير هذا الحوار:

هاملت: هل رأيت تلك السحابة، الا تشبه جملاً؟

بولونيوس: نعم، انها حقاً تشبه جملاً

هاملت: أظن انها تشبه جرواً

بولونيوس: هذا صحيح، انها تشبه جرواً

هاملت: نعم، نعم .. انها بالفعل حوت

كلاهما صادق، كصدقك حين ترى في كرة السليمان ما تشاء، وخلف الجدار .. اذا دققت في الركن الايمن الاعلى في مربع واحد رأيت فتاة جالسة، واذا تمنعت في ذلك المربع مع المربع الذي يليه تحته، اكتملت صورة فتاة واقفة .. هى لا وجود لها. انها تلك التي تحدث عنها بول فاليري: "ودع الخيال يهيم، فقد يأتيك بطيف امرأة يعشقها فكرك ..".

لوحة السليمان لا تعطيك شكلاً محدداً – يعرف ان قوامه الوهم – فتوصد امامك كل الابواب الا دونه وانما تستفز فيك قدرة الخيال وتعطيك دعوة تقود إلى بوابة سحرية تلك الطاقة عبرها ترى ممالك المحال، دون حاجة إلى عيون ..!

ليزا .. والمجنون

يندر ان نجد فناناً ليس بين أعماله لوحة على الأقل يصوّر فيها "الطبيعة الصامتة" اناء للزهور غالباً، أو بعض الادوات فوق مائدة أو غير ذلك، تبدو أحياناً الاشياء الثابتة، التي بلا روح وبلا حركة، مناسبة لوضعها فوق سطح جامد لا حركة فيه للوحة،

فالحصان الذي يركض في لوحة من اللوحات، يظل سجيناً في حركته المجمدة على اللوحة، ويظل خلف هذا الثبات احساس بان ثمة شيئاً مفتقداً – مهما أمسك الفنان بكل تفاصيل الشكل واللون – هو "تغير الحركة".

هذا طبيعي ان نجد بين أعمال كبار الفنانين لوحة للطبيعة الصامتة، ومعظمها من الزهور، بل ان أشهر لوحات فنان كبير مثل فان جوخ، وأغلاها سعراً، هى زهور دوار الشمس، طبيعة صامتة .. لكن الفنان – رغم ذلك – الذي لا نتوقع ان يتجه إلى الطبيعة الصامتة بحال من الاحوال، ولدينا لذلك مائة سبب، هو مارسيل دوشامب (**1887** – **1968**م) العبقري الفذ، الذي التقيناه فناناً مستقبلياً، وزعيماً دادائياً، قبل ذلك، ولكن ها هى لوحته "طبيعة صامتة" **1959**م، تفاجئنا،

وتدهشنا، وتحيرنا إلى ان نجد لها تبريراً، أو ان نعيد تأملها، فنراها من زاوية اخرى تتفق وفلسفة هذا الفنان الفيلسوف.

هو لا يختار في طبيعته الصامتة زهوراً تُمتع الروح، وتشيع في النفس إحساساَ بالراحة، بل يختار لمعدة المشاهد خضروات من كل الانواع، طازجة ناضجة، جاهزة للطبخ .. البازلاء والطماطم والقنبيط، والفجل، وأشياء لا أعرفها لسوء علاقتي بالخضروات، ولكن من يرى اللوحة في ألوانها الطبيعية، لابد ان تتنازعه الحيرة ما اذا كانت تصويراً فوتوغرافياً ممتازاً، أم تصويراً زيتياً مستحيلاً، وبوسعك – حتى في الابيض والاسود – ان تتميز تلك الدقة، في ثمرة القنبيط مثلاً، أو في الجزء الاخضر، الذي خشن وأوشك ان يتشقق من ثمرة الطماطم، أو في ظلال هذه الثمار على سطح المائدة، ولاحظ مثلاً دقة ظل الاعواد الباقية في الثمار من غصونها (إلى اليمين تلك الثمرة الشبيهة بالمشمش أو البرقوق) وكلما استخدمت عدسة مكبرة كلما ازداد يقينك بانها صورة فوتوغرافية، خاصة وان لمارسيل دوشامب أعمالاً للتصوير الفوتوغرافي، لولا ان "موضوع" اللوحة مصنوع لا تعطيه الطبيعة كما سنرى، واللوحة أحد أعمال دوشامب المعروفة، فما الذي يجعلنا لا نتوقع تلك "الطبيعة الصامتة" بين أعمال دوشامب؟



طبيعة طامتة للفنان مارسيل دوشامب 1959م مجموعة خاصة بباريس.

في عام 1909م أصدر الشاعر مارتيني (فيليبو مارتيني) بيان "المستقبلية" في ايطاليا، وكانت الحركة نوعاً من التواصل في ايطاليا لما بلغته التكعيبية في فرنسا، هكذا يمكننا ان نجد الصلة والتشابه بين التكعيبيين والمستقبلين، فالاخيرة **Futurism** خارجة عن الأول **Cubism**.

وفي كلمات لواحد من المستقبليين، هو اومبرتو بوتشيوني يمكننا ان نعرف ما اتجهت إليه حركة هؤلاء.

"نحن نريد ان نزيح عن مجال الفن كل الموضوعات والزخرفات البالية التي سبقنا إليها آخرون .. ونريد ان نحطم ولاء الماضي وتمجيده، ونعلن ازدراءنا الكامل لكل اشكال التقليد .. وان نمجد حياة اليوم، بلا تقاعس، وبشدة، وقد بدلتها انتصارات العلوم. " ..

وفي عام 1910م، العام التالي لبيان مارتيني، اصدر بوتشيوني بياناً اخر للمستقبلية يؤكد على ذلك الولاء لمنجز العصر:

"كل شيء يتحرك، يجري بسرعة، هذا الشخص الماثل أمامي ليس ساكناً، ولكنه لايني يظهر ويختفي، وبسبب الحاح الاشياء على شبكية العين فانها تتعدد في حركتها، وتتشوه، كل منها يتبع الآخر، كموجات البحر، في الفراغ، ومن ثم لا يكون لحصان يجري أربع قوائم، بل عشرون.. ".

وما فعله المستقبليون، هو انهم افادوا من دراسة التكعيبية لموضوع "الفراغ" واضافوا إليه الزمن، وهذا الزمن أداة التعبير عنه هى الحركة، حركة الشكل (الشخص مثلاً) في الفراغ، مع الابقاء على صورته فوق كل خطوة يخطوها، ومن ثم نعدده، هى التي تسجل "زمن" الانتقال في ذلك الفراغ من مكان إلى مكان، أي ان شخصاً واحداً يهبط درجا، سنراه مكرراً عشرين مرة، وقد ترك ظله على كل درجة هبطها.

الذين تصادف ان تابعوا هذه الزاوية، يذكرون منذ عدة سنوات، ثلاث أو أكثر قليلاً، "هابطة السلم" رقم 2 (1912م).

هنا نلتقي دوشامب مستقبلياً معلناً مثل بوتشيوني، التخلي عن الموضوعات المسبوق إليها، والازدراء الكامل لكل اشكال التقليد، فما الذي جعل هذا المستقبلي، الذي دفع الحركة وأمدها بخير نماذجها ان يعود إلى قواعد الفن التقليدية القديمة، وان يتجه إلى النقل الحرفي عن الطبيعة في تقليد خالص لكل ما "ازدرته" مدرسته الفنية؟

نلتقي بعد ذلك مرة اخرى دوشامب دادائياً، بعد ان كانت الحركة قد أعلنت وجودها في 1916م و 1917م في زيوريخ وبرشلونة ونيويورك معاً، لتشهر نفسها في وجه حضارة غدت محمومة ومجنونة وانقلبت على نفسها، حضارة العصر الحديث التي كان يمجدها بوتشيوني ودوشامب. خرجت الدادية معلنة رفضها لكل شيء، وتحطيمها لكل شيء حتى نفسها .. انها ضد كل شيء وضد نفسها ايضاً .. وفي العام التالي كانت الدادية قد انتشرت في أوروبا كلها (1918م) – خاصة

فرنسا والمانيا، ووجدت في فرنسا، مارسيل دوشامب: " أعظم المناصرين، وأشدهم ذكاءً". مثلما وجدت فيه أعظم فلاسفتها القادرين يقول:

" الدادية موقف ميتافيزيقي، نوع من العدمية، مخرج للافلات من حالات عقلية في سبيل اجتناب الخضوع لتأثير فوري لما يحيط به، أو الخضوع للماضي .. وسيلة لفكاك من صيغ الكليشيهات، والحصول على الحرية ..".

وفي عام **1920**م قدم أحد رسامي الدادية في معرض له، لعبة صغيرة هى قرد، وسمره في باب، وأطلق على عمله "صورة شخصية لسيزان".

أما دوشامب فقد نسخ صورة لوحة الموناليزا الشهيرة، ورسم لها شارباً مثل رجل، واعتبر الناس آنذاك ان ذلك ليس اعتداءً على ليزا الغالية وحدها، بل اعتداء عليهم وعلى ذوقهم بشكل وحشي .. والحق ان ما فعله دوشامب قد كان ضربة في غاية الذكاء، يصطدم بها الاذواق التي استنامت في تمجيد نموذج عصر النهضة الذي تعتبر الموناليزا واحداً من رموزه الدالة، ضربة بين العينين كتلك التي وجهها ميرو، فهذا الجمال كله، الذي حير الناس جميعاً، وسر النظرة الغامضة لليزا، بلا قيمة وقد غدا لها هذا الشارب!

هنا نصل مرة أخرى إلى لوحتنا، لوحة الفيلسوف المجنون مارسيل دوشامب "طبيعة صامتة".

النظرة السريعة الأولى تستنفز اشتهاء الطعام، بهذه الخضروات الطازجة، بالغة الدقة والجمال، والنظرة التالية تثير التقزز والقرف، والغثيان، فقد سبقنا إلى الخضروات اثنان من اقذر المخلوقات، صرصاران نهمان، شبعا، ويمارسان هوايتهما في قضم قطعة وتذوقها، وعجنها باللعاب، ثم تركها لنا بعد ذلك ..

اعتذر بشدة عن هذا الكلام، وانما كان قد ضايقك فهو ما أراده دوشامب – لا أنا – ولهذا لم يرسم زهوراً، غذاء للروح، بل خضروات، طعام معدة، ليعلن بهذا رأيا معادياً للذين سحرتهم مشاهد الطبيعة، من الفنانين أو المتلقين ..

هذا الحس الذي اصابك، هو المؤشر إلى ان "الجمال" يمكن ان تجده ويؤثر فيك، حتى وان كان كامناً في مشاهد تثير التقزز إلى هذا الحد، والا فلماذا عاودت النظر إلى الصورة من جديد ؟!

ناصر العقيل ..

امتزاج رؤى الواقع بالأحلام

أذهلتني الصغيرة رانيا بملاحظة غريبة، حيث قالت: "هل تعرف ان الانسان يتحدث للداخل اكثر مما يتحدث للخارج" وحفظاً لماء الوجه افتعلت دهشة توافق ولا توافق على الملاحظة .. كان ينبغي ان اميز لها بين الحديث للخارج، إلى الآخرين، وبين التفكير الذي تعتبره حديثاً للداخل، بين النفس والنفس،

ولكني أحجمت، فلم أنطق بكلمة، خوفاً من أن تكون قد قصدت إلى شيء آخر – وعز على نفسي ان استوضحها – هل تعني ان الانسان يتواصل مع الآخرين عبر كلام مفهوم ينقل به أفكاره بوضوح، فيكون حديثاً للخارج، او ان يتحدث بغموض لا يفهم من انسان آخر سواه شيئاً، فكأنما لم يفض بشيء عبر حديث لا يتجه للخارج ليصل الآخرين، بل يتجه للداخل فلا يصل إلا إليه .. انه آنئذٍ يتهم الآخرين بالعجز أو الغباء، لأنه سمع صوته يخرج دون ان يصل إليهم.

الشعراء لحظة معاناة التجربة يتحدثون للداخل ويسمعون وقع البيت على آذانهم دون ان ينطقوا، ويغيرون الكلمات، وقد يبدلون البحر لأن وقعه الموسيقي لا يروق لآذانهم، مع انهم يكتبون في خلوتهم

..! واعظم الافكار تأتي إلى اصحابها من خلال حوار مع الذات. في حديث للداخل، لا من خلال نسيج يتشكل في الدماغ تلقائياً دون ان يمر على اللسان ويعتمده وكأنما اعتاد العقل الانساني ان يعمل عبر علاقته باللسان، صامتاً، في حديثه إلى الداخل ..

الحديث وسيلة للتواصل مع آخرين، لابد ان يكون مسموعاً، للخارج، ليؤدي دوره، مع ذلك فالحديث للداخل أعظم قيمة وأشد نبلاً .. انه لا يعرف الكذب أو التزييف أو التملق أو المداهنة، مما قد يشوب الحديث إلى الآخرين، صريح وعار دون ان يحرج او يجرح رغم فداحة المكاشفة فيه، لا يجيد قيد شعرة عن سلامة الضمير ونقائه، ولا ينحاز لرغبة لا حق لصاحبها فيها .. انه ببساطة اسمى انواع التواصل، لا مع آخرين، بل مع الذات ..

***



بلا حدود خارج المترل مقيدا بالاعراف والتقاليد والعيون، والسلوك، والأخلاق .. غريب ان تنطلق الحرية بلا حدود في المكان المحدود، وتتقيد في الفراغ الذي لا يحد!

بعض السجناء لمدة طويلة، يرون ان الأسوار أو القضبان التي تفصل بينهم وبين الآخرين في العالم الخارجي هى قضبان سجن، حبس خلفه كل الآخرين وتحرر وحده ..

العصفور الذي اعتاد قفصه، اذا اطلقته يحوم في فراغ الغرفة، ويصاب بالذعر ان ادخلته سجناً لا يريده، يبحث عن القفص ويدخل برغبته .. لأن جدران القفص عنه – من الداخل – هى حدود الفضاء والحرية، ومن الخارج جدران قفص حبس فيه الفضاء بكامله، انه من الداخل يتطلع دائماً إلى الخارج الحبيس، ويغني حريته ..

بعض الفنانين يطيلون الحديث للداخل، حتى بعد ان يفرغوا من التصميم الكامل تقريباً للوحة جديدة في المخيلة، يقيمون حواراً مع الذات يتبادلون فيه القناعة باختيار الالوان .. اسئلة، واجوبة متحمسة أو رافضة، واتفاق شبه نهائي يسبق العمل .. وبعض الفنانين ايضاً، كذلك العصفور، يضيقون بفقدان الحرية في الفضاء، ويبحثون عنها في المحدود، يتركون الطبيعة بكاملها، وينشئون ساحة جديدة خارجها .. أو في نقطة محصورة داخلها ومستقلة عنها .. ويتركون حياة اليوم الكامل لاختيار ثانية واحدة منه، يلجأون إلى "الحلم"!

"الحلم" نقطة صغيرة، كسن القلم، في فراغ الواقع، ولكن تلك النقطة طاقة ينفذ منها الفنان إلى الرحابة المطلقة، التي لا تحدها أرض أو سماء، ولا يحد فضاءها التماعات للقمر أو النجوم، نقطة صغيرة تستوعب الكون بكامله وتطويه، نقطة بدوره، داخلها .. قد يستمد الحلم رموزه، او بعضها من الواقع ولكنه يستبيح لنفسه حرية التشويه، او التعديل او اعادة الصياغة والتشكيل. هنا، في عالم الحلم، وجد السرياليون حقيقتهم الضائعة، ومن تأبى عليه الحلم، كان يلجأ إلى بعض العقاقير المغيبة ليضع نفسه في حالة حلم عنوة ..!

السريالية تعني: ما فوق الواقع بمعنى ما يسمو على الواقع .. والحديث إلى الداخل، الذي لا يعرف زيف الواقع، سمو عليه، والدخول إلى رحابة المحدود، للخلاص من قيد الرحيب، سمو على الواقع، والشاعر الفرنسي اندريه بريتون في بيانه عن السريالية (عام **1924**م) يقول الهدف هو حل مشكلة الحقيقة كما تتبدى للوعي، والحقيقة كما يسفر عنها اللاوعي في شكل مطلق للحقيقة، حقيقة تسمو على الواقع، ومن ثم اعادة صياغة للانسان كتركيب سيكولوجي بدلاً منه كتركيب تشريحي..

في هذا الموقع تأتي هذه اللوحة المنشورة – لا أعرف اسمها، او تاريخ رسمها، او مكانها، وهى ظاهرة لعدم الاهتمام مؤسفة يشترك فيها معظم الفنانين هنا – للفنان السعودي ناصر العقيل (**1959**م).

اللوحة يبدو منها واضحا رأس حصان بلجامه، واثر لجسمه الذي يذوب داخل تشكيل لوني، يربط بين جسم الحصان والتكوينات الاخرى

خلفه رباطاً وثيقاً تخطيط مثل زهرة او ورقة شجر عملاقة باللون الازرق إلى اليسار من اللوحة ..

المشهد كله يبدو كما لو أن العين تراه خلف جدار أو نافذة زجاجية ضخمة، مقسمة إلى مربعات متساوية مربعات من الحديد أو الخشب ثبتت بداخلها الواح الزجاج وهناك ماء ينهمر فوق الزجاج ليذيب رقبة الحصان ايضا داخل التشكيل اللوني.

هذا تكوين يمكن ان يراه الانسان في حلم، حقيقة تتعالى على حقيقة الواقع الملموسة، ولكنه ايضاً تكوين يمكن ان تراه العين الواعية في وقت اليقظة، خلف زجاج يتزلق عليه الماء فيبدو الحصان خلفه على هذا النحو، ذائباً في التكوين اللوني الشبيه بتكوينات الاحلام، ولا يبدو واضحاً إلا رأس الحصان، ربما لأنه يطل قريباً من الزجاج .. اي ان التكوين في اللوحة يكتسب الصفتين معاً: الحقيقة الواعية في شكلها المباشر من ناحية والحقيقة التي يبرزها اللاوعي في عالم الاحلام من ناحية اخرى .. هذا ربط جيد يكاد يقدم الترجمة الحرفية لكلمات اندريه بريتون عن (هدف السريالية) في ربط حقيقة الوعي بحقيقة اللاوعي والخروج بحقيقة مثلى، تسمو على الاثنتين .. فأي حقيقة مثلى يسعى إليها ناصر العقيل هنا؟

بدأت وفي ذهني قراءة لهذه اللوحة، فاستغرق التقديم لها مساحة الزاوية، انه متصل بالموضوع اتصالاً شديداً وضرورياً، لأن الحصان، الرمز المتعارف عليه للقوة والانطلاق والحرية، هنا يبدو للحظة فاقداً

للصفات الثلاث واهناً، ومستسلماً وملجماً داخل حصار الحاجز الزجاجي، اقول يبدو للحظة ومن خلال البحث عن حقيقة بصرية مباشرة ولكنه بمعايير المحدود المطلق، مثل عصفور في قفصه، ينعم بكامل الحرية، فلسنا نحن الذين نطل عليه في سجنه من خلف الزجاج، وانما هو الذي يطل علينا ليرانا سجناء محاطين بهذا الحاجز بيننا وبينه انه يستسلم لراحة البال لا الضعف، ويتغنى بحريته حد الذوبان في تكوينات الكون كله، صامت بصخب، لأنه منخرط في حديث متصل، أو غناء متواصل ولكنه حديث للداخل بتعبير الصغيرة "رانيا" اكثر صدقاً وبراءة .. وهناك – بدلاً من توقيع الفنان على اللوحة – في الجانب الأيسر اسفل اللوحة، توقيع للبراءة .. حروف عربية كان يلهو بخطها على الزجاج صغار لا يعرفون إلا حرية مطلقة ..!

أظن انه ستكون بيننا مواصلة أخرى مع اللوحة.

مسجونون تحت الجلد!

حين خرج الانسان إلى الطبيعة، في طفولة وعيه، كان مثل وليد ألف الظلمة، ثم أضجره الضوء، وراعته الألوان والأصوات، استجار بالكهوف التي تخيرها في بطن الصخر، كهوف طويلة ملتوية، تهبط احياناً إلى ما تحت سطح الماء، لعله كان يقطع جزءاً من مدخلها سباحة أو تخويضاً في الطين والمياه الراكدة،

وآثر ذلك حتى لا تصل إليه الحيوانات المفترسة والوحوش والاشباح، هو لا يدري شيئاً عما يجري من حوله، مثل جرذ صغير يتسمع من جحره الأصوات، ترعبه وتزيده إمعاناً في الاختباء، كذا كان انسان الكهف، ربما اذا سمع صوت الرعد ظن أن الجبال الوحشية تسير، أو أن أجزاء من السماء تنهار وتتساقط، يظل بعد ان ينتهي الرعد أياماً حتى ينسى، أو يطرده الجوع، كل شيء خارج كهفه، من جماد، أو حيوان، عدو له مبين، يخشاه ويختبئ منه ..

لكنه في الكهف يملك حياة ممتدة لا يقطع اتصال ليلها بنهارها انشغال بشيء، اذا لم تكن قد تحركت بلادة دماغه، فالفطرة فيه تحثه على التلهي والانشغال بشيء أو مات، فكان أول ما اسعفه وواساه هو الفن ..

لعله كان يغني قبل ابتكار الغناء، قبل نشأة اللغة ورموز التفاهم الصوتية ولعل غناءه كان محاولة لتقليد الأصوات التي لا يخشاها، أو يخشاها، صوت الطير حين يقلده أغنية وجد، وزئير الأسد شكوى من قسوة الخوف، ولكننا لا نعرف كيف كان يغني لان صوته لم تحفظه جدران الكهف .. هل كان يبكي أو يصرخ؟ هل عرف الضحك؟ هل كان يئن من الوجع وهو يعرف ان هذه الاصوات، للضحك والأنين والبكاء، لن تكون اشارات للتواصل مع "غير" لا يراه، حتى ظن أنه وحده هو كل خلق الله ..

أعطته روح قدرة التصوير، فحفر جدران الكهف بأدوات بدائية من الحجر، وعرف الألوان، وتعلم التقليد، فرسم الثور وهو يلتوي بتشنج الموت قبل أن يسقط، تماماً مثلما رآه وهو يصطاده، لم يهمل منه أدق التفاصيل، شعر الرموش، وعروق الرقبة، كأستاذ للتشريح، ودقة الرصد للحركة، وضبط التناسب، كأنما التمت كل الامكانات التي كشفت عن نفسها في الانسان بعد أن تعلم الطب والفلك والتقنية، التمت وتجمعت في مقدرة واحدة كرست للرسم ..



تحطم سفينة " للفنان تيرنر

الدارسون يقولون ان انسان الكهف بهذا كان يمارس ضرباً من السحر، ولم يكن الرسم الا تعويذة تأتي بالثور الهارب إلى حدود قدرته على الامساك به في الواقع، ولهذا كان حريصاً على تقييد حياته بسهم نافذ، ويقولون لقد أتى عبر الرسم بالثور إلى داره كأنما امتلكته، ولكنهم لم يفسروا لماذا أتى إلى داره أيضاً بالأسد الذي أرعبه ..!

اجترأ الانسان على الطبيعة، خرج من كهفه ليواجه فيها رعبه منها، اجتهد في ان يصبر على الرؤية ويتحلى بالجلد على التفسير .. تصور لكل قوة فيها رمزاً، للصواعق رمز يعاقب بها المخطئين، وللبحر سيد

يحرك الموج، ويهيج البحر ويغرق السفن، وللشمس، وللسماء، والموت والميلاد، وللصيد، وللحظ، وللشر، والينابيع، وللعواطف، الحب والكراهية والحسد، وللعقل في الحكمة أو الدهاء .. وضع لكل شيء رمزاً يرتجي في رضاه السلامة، هو حقيقة كان يغالب في نفسه خوفه الفطري كخوف الطفل الوليد، ولكنه يعزي نفسه بأنه قد يكون قادراً على اتقاء عواقب ذلك الخوف بجهد في الطاعة يبذله .. من هذا تولدت الأسطورة صنواً للفن في جموح الخيال، ربما لا تختلف كثيراً الذهنية التي توصلت إلى الرسم عن الذهنية التي ابتدعت الاسطورة، كلاهما خارج من خوف ليس له حد من مواجهة مجهول لا يفهم، هذه داخل الكهف، وتلك – خارجه – داخل كهف جديد، فوق الجبل لا داخله، منسوج من الخيال في أشد درجات الجموح.



*" انهيار الثلج " للفنان تيرنر **1810**م.*

تيرنر "الفنان الانجليزي" (**23** ابريل **1775** – **19** ديسمبر **1854**م) ابن القرن الثامن عشر، والذي عاش من القرن التالي أكثر من نصفه، ابن العصور الحديثة الذي شهد في الانسان انتصاراته على المادة، وقد طور الآلة، وصنع اسلحة الحروب، وعرف اسرار الكيمياء ونظم القوانين والعلاقات الاجتماعية وحق الامتلاك وقوة البخار، عصور الصناعة والتقنيات، هو واحد من الذين عاشوا مشاعر الكهف للجد المذعور، الكون الذي فضت اسراره بالنسبة له لا يزال على غموضه، والحياة التي اخضعت في كل جوانبها وذللت لخدمة الانسان ما تزال حبلى بالرعب والفزع والشر والدمار والموت تنذر به في كل حين ..



" الدفن في البحر " ، للفنان تيرنر

في القرن الخامس قبل الميلاد، العصر الذهبي للحضارة اليونانية، كان سوفوكليس يتغنى بمجد الانسان: "لقد ملأ العالم بالمعجزات، ولكن لا أشد اعجازاً من الانسان" .. ويستعرض بعد ذلك كيف استعان بالريح على ان يطير بعد ان اتخذ للسفن اجنحة بيضاء، ومزق جوف الأرض، وأوقع بالطير وأنواع الحيوان المفترس وبنات البحر، تعلم المنطق وعرف مذاهب الريح وادراك سلطان القوانين "وسبر كل شيء بتجربة، ووجد من الحيل ما يتقى به أحداث الزمان، واستكشف ما يحول بينه وبين أشد العلل قسوة واعظمها فتكاً، الموت وحده هو العلة التي لم يستطع ان يجد عنها محيصاً" (من ترجمة د. طه حسين لانتيجونا) ومنذ سوفوكليس، الذي كان عصره لا يزال يعيش زمن الاسطورة رغم حضارته، وحتى عصر تيرنر قطع الانسان عشرين قرناً أو الفين ونصف الالف من السنين والتجربة، ولكن تيرنر لم ير من حكمة سوفوكليس الا محلة المأساة في نهايتها، الموت المتربص الذي لا فكاك منه ..

قدمنا لهذا الفنان عدة لوحات، غرق السفينة وحريق البرلمان والسلام أو الدفن في البحر، وغيرها كلها مبنية باحكام التراجيديا اليونانية وسوء حظ ابطالها الذين أحل بهم الإنسان المطلق، رعب مسيطر من الماء والهواء والنار وقسوة الانسان، بماذا تفيد كل حضارة الانسان اذا زلت قدمه فوق جبل فطوحه الهواء من شاهق؟ وفيم تجدي اذا فتح البحر فاهه ليبتلع السفينة؟ أو اذا تحدت النار ذكاءه في البناء، أو حياته في الجسد المتفحم ..؟



" أفول قرطاجة " للفنان تيرنر **1815**م.

هذه اللوحة "الانهيار الثلجي" (**1810**م) مأساة أخرى ملونة من مآسي تيرنر ومشهد من مشاهد فرق الانسان في مواجهة الطبيعة بذعر انسان الكهف، الخوف الذي أعطى الأول قدرة الحفر هو الذي اعطى تيرنر رؤيته الكونية للوجود الانساني، مشهد من مشاهد فرق الانسان رغم اننا لا نرى في اللوحة ظلاً لذلك الانسان، انه في جحر كهفه القديم .. كان تيرنر قد زار سويسرا قبل ان يرسم هذه اللوحة بثمانية أعوام، وتركت جبال الألب في نفسه اثراً شديداً، ينبهر بابراجها الثلجية كل الناس، ويرى هو فيها الكارثة المروعة لو تهاوت .. هكذا مثلما يصورها في اللوحة ككارثة كونية، تندفع فيها الجبال آلاف الاقدام الثلجية وهى

تتكسر وتتهاوى على كل ما صنعه الانسان على سفوحها من مأوى أو اكشاك صغيرة، يأمن داخلها ويستمتع بالجمال.

مع اللوحة حين عرضها الفنان تسعة ابيات من شعره، في نهايتها – كما في نهاية مأساة انتيجونا المحصلة: "... وتسقط الابراج الثلجية اللامعة صنعتها كل العصور ..

مقرقعة بحمى التكسر مرة بعد أخرى لتلتهم في جوفها كد الانسان وعناءه ".

الثلج اللامع الساحر، عنده الآن أصبح كبركان ينفث النار أو زلزال يبتلع المدن، او كاهتياج البحر يمضغ السفن، أو الريح تحمل البيوت من فوق اهلها ..

في تراجيديا اليونان يمتعنا الحزن ويقهرنا بالخوف، هنا أحد مواقع الجمال، وفي تراجيديا "تيرنر" يمتعنا الخوف ويطهرنا ونحن نستعيد اللحظة التي عاشها انسان الكهف .. انه يريد ان يقول ان حياتنا الحديثة قد تغيرت، وتطورت بقدر مسافات السنوات الضوئية بيننا وبين انسان الكهف، ولكننا مع ذلك لا نزال – رغم كل المنجزات – مثله فريسة سهلة لقوة لا نملك شيئاً ازاءها، وما نزال نحمل بين جوانحنا نفس مخاوفه، لانه كان يعيش رعبه في كهفه في بطن الجبل، ونحن ما نزال نعيش رعبنا في كهوفنا تحت الجلود!..

زمن آخر .. !

يبدو أننا نحتاج أحد العارفين المجيدين بالعزف على هذه الآلة، الجيتار، ليقول لنا من حركة أصابع اليد اليسرى لتلك الفتاة، ومن وضع اليد اليمنى، الممسكة بالريشة لهز الوتر، هل التقطت "الصورة" للفتاة وهى تهم بالعزف للتو ستبدأـــ، أم وهى للتو قد فرغت من هز الوتر،

صرخ صرخة وهو الآن يلملم ارتعاشاته ويستعيد استقراره الأول كلما ابتعد الصوت في التلاشي؟ هل التقطت الصورة للفتاة قبل العزف كله، أو بعد الفراغ منه كله، هذا أمر مهم، حتى نعرف أكانت تلك الفتاة مضغة للألم، ضاق به صدرها وكاد ينفجر، فلجأت إلى آلتها الموسيقية تضبط أنين أوتارها على رجع الوجع في القلب حتى تطهرت واستراحت، أم أننا محظوظون وموعودون برؤية تلك اللحظة الحرجة، فالبنت تتأهب الآن للانفجار، وبعد لحظة تجترئ اليد المترددة على ضرب الوتر فينخرط على الفور معها في الوجيب؟



عازفة الجيتار "للفنان فيرمير

ولماذا افترضنا الدافع لعزف تم وانتهى، أو موشك على البدء، هماً يسكن القلب؟ لماذا لا تكون حالة من الوجد أشعتها عذوبة الذكريات، أو من الفرح تزكيه مداعبات الحلم أو الأمل؟ لماذا لا تكون سآمة الفراغ وضجر الملل يدفعان بالبنت إلى ارتجال أصوات النشاز الشبيهة بزفرات الغيظ حين لا يعرف المرء ماذا يريد، ولا يدري ماذا يفعل؟ أو لماذا لا

تكون فحسب تعالج وقتها الوئيد الخطي. بالتطريز وتصفيف الشعر، حتى إذا ما استنفدت كل الطاقة على اشباع البلادة، التجأت إلى "الجيتار" الذي تربطها به علاقة فتور متبادل؟

لا يعنينا ما تكون الحالة التي دفعت أو تدفع بها للعزف، إن كان الفرح أو الغضب أو الحزن، قدر ما يعنينا أننا على الفور، بمجرد أن سقط بصرنا على اللوحة، قد أصبحنا متورطين مع شخصيتها الوحيدة، والتي لا تجيب، في كل هذه التساؤلات ..!

إذا كانت الفتاة قد أنهت اللحظة عزفها يكون الفنان قد باغتها وصورها، وإن كانت تتأهب للعزف يكون الفنان غالباً هو الذي يرشحها باختياره لهذا الفعل حتى يصورها، وبين الحالتين يبرز جانب من غرابة هذا الرجل ..

له لوحة أخرى، تعود إلى نفس الفترة التي صور فيها "عازفة الجيتار" 1665م تقريباً لفتاة تقف أمام نافذة زجاجية. نرى خلفها "للخارج" أحواضاً للزهور، مدت يمناها إلى النافذة، والأخرى تمسك باناء للماء لري النبات. النافذة مشرعة قليلاً، فلا نعرف ان كانت الفتاة قد روت النباتات وهم باغلاق النافذة، أم انها اللحظة تفتحها لتقوم في الثانية التالية بري مزمع للنباتات. نفس الموقف تقريباً، في اختيار غريب "للفعل" البسيط في زمن من أزمانه بالغ الدقة والحساسية والأهمية، زمن الفعل السابق للبداية والداخل ضمنها، أو اللاحق للنهاية والمشمول بها .. زمن سابق قبل الفعل لا يستقل عنه، فبل يكاد الفعل يبدأ بزمن حقيقي

للبداية، حتى يغتصب تلك اللحظة السابقة، الزمن السابق، ويجردها من استقلاليتها عنه، أو زمن لاحق يأتي بعد النهاية، ولكنه لا يملك قوة الانفصال الكافية لاستقلاله، يبقى ممسوكاً بظل الفعل، الذي يتمدد في القادم بكل حجمه اضافة إلى صداه، مثلما يتمدد في الماضي بأحقية التوفز والاستعداد! تصور غريب للحظة المجاورة – قبلاً أو بعداً – لزمن الفعل، كأن الفعل مثل قطة، حين تهم بالانطلاق في وثبة قوية، تشد نفسها للوراء أولا بقوة لتقفز للامام، وحين تصل الأرض عقب الوثبة وتثبت أرجلها، تدخل رأسها وجسمها في "الأمام" مسافة ثم تستعيدهما لموقعها ثانية .. أو كأن زمن الفعل مثل بقعة سائلة مراقة، تتمدد للامام في زمنها، ولكنها تطال ما قبل موقعها وما بعده في ذلك التمدد والافتراش.

تلك "اللحظة المجاورة" هى زمن الاستحالة المفتوح هى المسافة الفاصلة بين "ثانية أولى" وبين "ثانية ثانية" في توالي الوقت وتدافعه، واقعة بين فعل وفعل، مستباحة هى للاثنين معاً، ومستحلية لأنها ليست ضمن قدرتنا الانسانية المحدودة على ادراكها، وعلى رؤيتنا الصارمة القادرة على التملي في تفاصيل انقسامها، أو تمددها المطاطي في الشد والجذب بين انتهاء السابق وابتداء اللاحق .. ليست ضمن قدرة ادراكنا المحدود، لأننا – كأناس عاديين – نشعر بالزمن، وندركه، بالجملة والكتلة، بالتجربة الآنية.

نلحق ببدايتها أزمنة الذكرى، وبنهايتها أزمنة الحلم .. من ينعم بتجربة حب قائم يجول في مرابع ذكرياته السابقة، ويسافر في احتمالات

أحلامه من القادمة، يجوس فوق أزمنة طويلة ممتدة، سابقة أو قادمة، ولكنه لا يصل بشكل صارم إلى "لحظة" فاصلة قبل التجربة وما قبلها، أو بعدها وبين ما بعدها، كأنما هو زمن افتراضي، مع انه على كل ذلك التضاؤل .. يلف الكون بكامله ..!



"حائكة المخرمات" للفنان فيرمير

غريب أن يختار الفنان هذا الزمن، الواقع في نقطة التلاشي بين "فعل" وبين "فعل" آخر، ليجلس فيه شخوصه، يخلصها – مثلما يخلص

زمنها المختار – من أي ارتهانات بالسابق أو اللاحق، مثل مصور الفوتوغرافيا حيث يطلب إلى جماعة يصورها أن تستعيد، ثم يعد حتى الرقم ثلاثة، يضغط معه اصبعه لتخطف الكاميرا لهم صورتهم التذكارية، فأثناء العد "واحد .. اثنين .." ينتزع أفراد الجماعة أنفسهم من علاقتهم بالزمن السابق، ومن علاقتهم بما يجيء ويبتسمون أو يتجهمون بلا مناسبة أو ارتباط بالظرف النفسي السابق أو القادم، كأنما قد تخيروا لصورتهم زمناً حيادياً بين لحظة ولحظة تالية، وضعوا فيها "نسخة" بشروطها الخاصة من وجوههم .. أقول غريب أن يختار الفنان لشخوصه ذلك الزمن "المجاور" للأزمنة في تتاليها واتصالها، وأن يختار لذلك الزمن ما يشغله من "فعل" واقع في منطقة التلاشي أيضاً، فعل واقع بين الفعل السابق وفعل يليه .. تلك البنت "تعزف" قبل يبدأ العزف .. فما "تفعله" ليس ما كانت تمارسه من "فعل" سابق، وليس حقيقة مما ستنخرط فيه بعد لحظة من عزف .. أو هي "تعزف" أيضا بعد أن كفت وانتهت منذ حين ..! ومثلما يختار الفنان الزمن المجاور للفعل المجاور، يختار شخوصاً حاملين نفس الطبيعة، ليست الفتاة عازفة محترفة تمارس فعلها الطبيعي، وليست جاهلة تسيء طريقة الامساك بالآلة الموسيقية، عازفة ليست بعازفة، بملامح مجاورة لملامح أي انفعال، فلا نستطيع أن نعرف أهى تستجير من الحزن بالعزف، أم فرحة تشعل ابتهاجها بالطرب .. غريب هذا الاختيار للزمن المجاور والفعل المجاور، والملامح المجاورة، التي ربما رأى فيها هذا الفنان الغريب المحير، سرمدية البقاء .. فتلك "اللحظات المجاورة" للحظات الزمن تتخلل الفواصل بين كل ثانية فيه وأخرى لتكون هى

"عصب" الزمن، بل ابتداء أو انتهاء وتلك "الأفعال المجاورة" تتخلل، الفواصل بين الأفعال، مفرغة وقابلة للامتلاء بكل افتراض، وتلك "الملامح المجاورة" قابلة للانخراط في كل حالة زمن لا يموت، وفعل لا يبدأ ولا ينتهي، وملامح عمرها بعمر الفن ..!

هذا الفنان جان فيرمير ***Jan Vermeer*** (**1632 – 1675**م) حين أراد أن يترك لنا صورة ذاتية وصور نفسه، لم يعطنا ملامح وجهه، فقد رسم ظهره .. جلس بين مرآتين وضعتا بزوايا خاصة، وأخفى عنا المرايا حتى لا نرى كيف رأى ظهره وصوره .. تعرفنا عليه من قميص له شهير، وظل الاعتقاد فترة أن صديقاً له هو الذي صور ظهره، ثم وضع فيرمير توقيعه على اللوحة، خاصة وانه قبل أن تتكشف عبقريته في التصوير كان يحترف الاتجار بأعمال الفن، رأى الناس أن فيرمير يوجه إليهم الاهانة حين أعطاهم ظهره، ونال جزاء لا يستحقه من الاهمال ما يزيد على قرنين من الزمان ظل مجهولًا خلالهما، حتى أعيد اكتشافه مرة أخرى في القرن التاسع عشر، وربما آنذاك أدرك الناس ان الفنان ربما أراد أن يتجه باتجاه الذين يطلون على صورته، فلا يلتفت لكي يكون مواجهاً لهم، بل يجلس كأنما هو واحد بين صفوفهم ..!



"امرأة تصب اللبن" للفنان فيرمير

في تلك الفترة التي عاش فيها فيرمير، في القرن السابع عشر، كان أساتذة الفن في هولندا قد حققوا تفوقهم وبزوا غيرهم في احتفائهم بالموضوع، لقد وجدت عبقريتهم قناعاتها في اعتبار كل ما يدخل مدى الرؤية ومجالها للعين موضوعاً للتصوير، فتنوعت بين أيديهم مشاهد

الطبيعة ومشاهد البحر والطبيعة الصامتة ورسوم الوجوه "البورترية" والمشاهد الداخلية، داخل البيوت للوجهاء وأصحاب الأهمية أو النفوذ أو السطوة، كل الأشياء قابلة لأن تكون موضوعاً للوحة، حتى الأشياء البسيطة التي تبدو بلا قيمة، لأنها حين توضع في علاقتها تكتسب قيمة من قيمته، الكتاب القديم الممزق والمتآكل مثلًا، وحده مجموعة أوراق بالية ولكن قيمته بلا حد حين يوضع مفتوحاً امام اعين تقرأ فيه، أو حين تمتد إليه يد تهم بالتقاطه .. والحق أن هؤلاء الفنانين – فناني القرن السابع عشر الهولنديين – قد قدموا أعمالًا رائعة، وضعوا فيها تلك الأشياء البسيطة في سياقها الطبيعي كما ترى، وأضافوا إليها اهتماماً خاصاً بابراز جمالياتها، فضلًا عن قدر استعراضي يبدون فيه مهاراتهم الفنية، وإنما من بين هؤلاء جميعاً وقف الفذ فيرمير وحده قامة فارغة لا تطال ..

حدد فيرمير لنفسه مقاسات خاصة للوحاته لا تلتزم بالمتعارف عليه، صغيرة الحجم، وأنتج عدداً محدوداً "ما تم التعرف عليه لا يتجاوز ثلاثين لوحة" واستخدم أسلوباً خاصاً حير العلم الحديث، فعندما تعرضت لوحاته للفحص بأشعة " X " تبين انها رسمت بلا تخطيط مسبق ككل الفنانين لا أثر لخطوط الرصاص أو الفحم أو اللون، وتبين أنه وحده استخدم مزجاً خاصاً لطلاء القماش وهو يعد سطح اللوحة، بلون بني رمادي، من مواد صنعها بنفسه، ومزج فيها الزنك والرصاص والفحم والطباشير والغراء، ربما تكون مادة الرصاص في هذا المزيج هى التي تضلل اختبارات الفحص بالأشعة، ولكن ما يكاد يجمع عليه المحللون، ان فيرمير قد استخدم حيلة فنية في الرسم هى ما يعرف بالصندوق

المظلم ***Camera Obscura*** التي تطورت عنها فكرة الكاميرا الحديثة، تعكس له المشهد الذي يريد تصويره على سطح اللوحة فيملؤه بالألوان بدلًا من الخطوط، وقالوا ربما استخدم حيلة أخرى مماثلة، وبعد أن ينقل المشهد عن الواقع إلى اللوحة يختار له سياقه وظرفه بما يضيف .. ان صح هذا فهو يفسر اكتشافه العبقري الذي تميز به وحده في اختيار اللحظات المجاورة، الفاصلة بين فعل وفعل. ذلك الاختيار الذي أراد له أن يكون العنصر الأهم في رؤيته ونتاجه، فترك الحياة الداخلية لأصحاب الجاه والسلطان والنفوذ والتجار، واختار من الحياة العادية البسيطة فرداً واحداً، أو اثنين أحياناً لا أكثر، يزيح عن كل شيء أهميته. حتى تكون أهمية اللوحة رهينة بنفوذ شخوصها، وليبقى الأساس فيها ذلك البعد النفسي المخيف، في وضعنا مواجهة أمام "الزمن المجاور" الواقع بين لحظة ولحظة تالية. والمستحيل على قدرتنا الادراكية، وأمام "الفعل المجاور" الواقع بين فعل وفعل يليه، ومن مواجهة "انفعالات مجاورة" للشخوص، كانفعالات الواقف يتأهب للتصوير، لا تنتمي لظرف سابق، أو لاحق، جمّد تلك العناصر المسقطة عادة من ادراكنا، وأعطاها أبدية البقاء تمتعنا بفرادها من ناحية، وتشهد من ناحية أخرى بعبقرية "صائد المستحيلات"..!

ليوناردو دافنشي



قراءة.. في وجه الموناليزا

انتظر لحظة أخرى، أو أبد الدهر، وحدك أو أن كل الوجود يساندك، هناك في قلب صاحبة هذا الوجه يختبئ السر الذى غاب عن البشر، مكنون حين يذاع، ومفضوح حين يستغلق، وإلا فما الذى سحرك، ووضعك في مجرى تيار يخرج من العينين أو يفضي اليهما؟

انتظر إنها توشك أن تبوح بسر السنين عبر ذلك الصمت الدافق، أو لعلها للتو همست به منذ لحظة، قبل مجيئك، للفنان الذي جلست أمامه وصورها ،فتكون قد ضيعت العمر في انتظار ما مضى ..من أراد المعرفة قبل المغامرة إن كانت قد غيبت عنك أسرارها حين باحت لراسمها فلا تندم، ربما كان هو السر الواعد بقدر الفناء، وإن كانت قد حفظته حتى

تشد عيناها عينيك فلديك الفرصة كي تسلح روحك بالصبر، أو تمنيها بالوعد..

ماذا فهمت من تلك النظرة، الهادئة والمجلجلة بالكتمان، مفعمة بالذعون والرضى والتسليم ،ونائمة على طمأنينة وسلام، أم ساخرة وهازئة ومتعالية، ترثي لحظك، مزج غريب من الأنفة والانكسار، ومن الكبر والتواضع يزكى عنفوان ذلك التيار الذي يشدك إليها ،لتحذر أو تعاند...،فاجتهد أن تتصدى لها ،أو فألق بنفسك في راحة الاستسلام ،ما شئت، فأنت لا تعرف إن كانت تلك النظرة تدعوك و ترحب بك، أم تنهرك وتصرفك عنها..

جرب أن تنظر إليها من الجانب الأيمن أو الأيسر، من الأعلى أو الأسفل ،هل رأيت أنها لا تحول نظرتها عنك في كل الحالات؟ وهل لاحظت أنها تضيق فتحة العينين حين تنظر لها من الجانب وتفتحها عن آخرها حين تواجه العين بالعين؟ فماذا ترى وقد جربت.. أهي نظرة الأنثى التي تجذبك إليها ماضية في نسج حبائلها أم نظرة التربص الوحشي مطمئنة إلى الفوز بفريستها؟





شغلتك النظرة الغامضة طويلا، فلا تبتئس ،من قبلك خمسة قرون حدق عبرها آلاف الآلاف في العينين فما وقفوا على السر، واقرأ– اذا شئت –عشرات القصائد التي فاضت بها روح الشعراء. كانوا جميعا في مثل حيرتك، ربما تكون أنت صاحب الوعد ،انتظرك السر هذا الزمن، وربما تكون، ومن سبقك، أسأت الفهم. إنها هي التي تنتظر أن تسمع منك، فجرب أن تقول شيئا..

شد عينيك عن عينيها، هاتان الشفتان تحملان المعنى لابتسامة نضجت على الخدين.. أعرفت لماذا تبتسم؟ منذ لحظة فرغت من فعل جميل هي الآن تسترجعه، أو بعد لحظة هي موعودة به، هي الآن تتعجله.

ربما كان ذلك هو قدومك اليها الآن، إن تركتها ستخرج محملا بالهدايا منها، من النور والموسيقى، أو ستخرج مطرودا فلست أنت المعني وقد اقتحمت عليها هذه الهدأة المطمئنة، ابتسامة للحب أو القسوة، تعج

بمشاعر الظفر بك حبيبا أو فريسة.. تناديك لتهمس لك بالسر وأنت على قيد خطوة من خطوها، أو تشدك من الأذن لتلقي عليك آخر دروس الحكمة، أنت الآن لا تدرسها لأنك موضوع للدراسة ، فلا همس بشيء لأنها تحاول أن تدخل خزانة أسرارك، وبعد لحظة ستعريك أمام نفسك لترى بداخلك عالما محشوا بالغرور والظلمة يتحدر منهارا أمامها وأمامك.. اغمض عينيك قليلا ليكون نظرا ثاقبا ،وارسم على وجهك تقاسيم الحكمة فقد تنجو منها ..إن انطلت حيلتك..

هذه الابتسامة هدية لك، مثل هدية اليونانيين لأهل طروادة ،مدججة بالسلاح!!

انتزع نفسك عن النظرة والابتسامة كي ترى بقية الصورة.. صخور تجلس عليها ليزا، هي الآن أقدم من تلك الصخور، عبر القرون التي مضت، أما هي فباقية في جلستها منذ خمسة قرون وأبقت معها تلك الصخور الضائعة .. أرأيت كل شيء في اللوحة يردك ثانية الى صاحبة الوجه..

البحر في تلاشي زرقته، والتقاؤه في البعيد مع تلاشي زرقة السماء يصنعان سهما يدفع بصاحبة الوجه الى سطح الصورة، اليك، على الملامسة من وجهك.. وأنت تنصرف عنها، وبلورية الجماد المحايدة في نصاعة الشجر والصخر تدفع الى التلاشي بكل شيء عداها ..كل شيء مكرس لها، ولشعورك يشبعه أو يقلقه ، يهبه سانحة للراحة ، أو للضجر.

ان كنت قد تعبت فعد الى صاحبها ..ليوناردو دافنتشي (**1452-1519**م) ،والذي رسمها حوالي عام(**1503**)،لتعرف أنه لم يكن يلتقط ظاهر الأشياء بل أسرارها، وهو في لوحته يصور سرا دون أن يجهر به، لا مجرد وجه، فبقى السر في الفن ومات صاحبه، أو فكفاك للراحة، أن تعيد على نفسك كلمات هورا س في الشعر .



الحياة قصيرة .. والفن باق ***Ars longa vita brevis***

الفهرس